JAHRBUCH

DER

KÖNIGLICH PREUSSISCHEN

KUNSTSAMMLUNGEN

EINUNDZWANZIGSTER BAND

BERLIN 1900
G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

Herausgeber: W. BODE, F. LIPPMANN, V. v. LOGA, H. v. TSCHUDI

Redakteur: V. v. LOGA

INHALT

STUDIEN UND FORSCHUNGEN

AMTLICHE BERICHTE
AUS DEN
KÖNIGLICHEN
KUNSTSAMMLUNGEN

DAS JAHRBUCH DER KÖNIGLICH PREUSSISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN ERSCHEINT VIERTELJÄHRLICH
ZUM PREISE VON 30 MARK FÜR DEN JAHRGANG

I. KÖNIGLICHE MUSEEN

1. Juli — 30. September 1899

A. GEMÄLDE-GALERIE

Die Gemälde-Galerie erhielt im vergangenen Vierteljahre von Herrn James Simon ein Gemälde von FRANCESCO ALBANO zum Geschenk. Dargestellt ist die Begegnung Christi mit Magdalena. Das für den Meister, der in der Berliner Galerie nicht vertreten war, nach Zeichnung, Färbung und Beleuchtung ganz charakteristische und tüchtige Bild, das überdies vollkommen erhalten ist, erscheint in unserer Sammlung sehr willkommen als Specimen des Künstlers und der wenig vertretenen italienischen Barockmalerei überhaupt. Ein Entwurf zu der Komposition wird im Palazzo bianco zu Genua bewahrt; eine kleine, auf Kupfer gemalte Darstellung desselben Gegenstandes von ALBANO befindet sich im Louvre.

BODE

B. SAMMLUNG DER SKULPTUREN UND GIPSABGÜSSE

I. ANTIKE SKULPTUREN

Für die Sammlung der Originale wurde als Geschenk des Herrn Geh. Kommerzienrats W. Spemann erworben ein durch Frische der Auffassung und Lebendigkeit der Durchführung hervorragender lebensgrofser Negerkopf in weifsem Marmor aus Meligú (Thyreatis).

Die Sammlung der Gipsabgüsse wurde vermehrt durch Ankauf von Abgüssen des sogenannten WESTMACOTTschen Jünglings und des Jünglingskopfes CAPRANESI aus dem Britischen Museum. Am Abguss des Maussolos wurde das Oberteil abgenommen und durch ein neues ersetzt, das verschiedene im Original seit der ersten Formung angefügte wichtige Bruchstücke mit enthält und den Kopf in der durch diese Anfügungen gesicherten richtigen Weise geneigt zeigt.

Die 126 Kisten, in denen der den Königlichen Museen zugefallene Anteil an den Ergebnissen der Ausgrabung von Priene verpackt ist, sind in Berlin eingetroffen. Sie enthalten Probestücke von der Marmorarchitektur der künstlerisch wichtigsten Bauten, Inschriften, Marmorstatuetten und eine grofse Zahl von kleineren Gegenständen in Terrakotta und Bronze, die geeignet sind, ein Bild von der Ausstattung hellenistischer Wohnhäuser zu geben. Aufgestellt und öffentlich zugänglich gemacht können diese Funde erst werden, wenn der für die Denkmäler aus Pergamon bestimmte Museumsneubau fertig gestellt ist.

KEKULE VON STRADONITZ

II. BILDWERKE DER CHRISTLICHEN EPOCHE

Die Sammlung der italienischen Plaketten wurde durch Zuwendungen der Herren J. Simon, O. Huldschinsky u. a. Freunde der Abtheilung bereichert um etwa 20 Stücke,

darunter unbeschriebene, bisher nicht bekannte Arbeiten des MODERNO, RICCIO, VALERIO BELLI, GIOVANNI BERNARDI und anderer Meister.

Ferner erhielt die Bronzesammlung durch Geschenke von Gönnern fünf Statuetten, unter denen ein »Muskelmann«, eine italienische Arbeit des XVII Jahrhunderts, und ein Putto mit einer Traube von FIAMINGO hervorzuheben sind.

BODE

C. ANTIQUARIUM

Als Geschenk erhielt die Sammlung von Herrn Professor Petersen in Rom zwei am Fuciner See gefundene, grofse bronzene Spiralarmbänder und eine Kahnfibel gleicher Herkunft, von Herrn Dr. Freiherrn von Bissing die kleine bronzene Figur eines Bettlers aus Ägypten.

Für die Vasensammlung wurden 30 meist kleinere Gefäfse aus Rhodos erworben, protokorinthisch, korinthisch und vereinzelt auch Stücke jüngerer Gattungen.

In der Sammlung von Silberarbeiten konnte der Fund von Hermopolis ergänzt werden durch eine Anzahl von kleinen Gefäfsen, die mit den Reliefschalen zusammen gefunden sein sollen, nämlich sechs flache Trinknäpfe, sechs kleine Becher und vier kleine ovale Teller.

Von Einzelerwerbungen sind zu erwähnen:

fünf römische Gläser aus Palästina, und zwar drei Näpfe, ein kugelförmiges und ein birnenförmiges Fläschchen, ausgezeichnet durch schöne Irisierung und sämtlich in Formen, die bisher in der Sammlung noch nicht vertreten waren,

vier griechische Bleigewichte römischer Zeit aus Kleinasien,

eine bronzene Klapper mit langem Stiel aus Athen.

Die Herstellungsarbeiten am Hildesheimer Silberschatz sind in der Hauptsache zu Ende geführt worden. Besonders hervorzuheben ist die Zusammensetzung eines grofsen kantharosartigen Gefäfses, von dem bisher nur der kelchförmige obere Teil und ein Henkel bekannt war. Von einer Weinkanne wurden so viele Fragmente aufgefunden, dass ihre Form bis auf den nicht erhaltenen Fufs festgestellt und ergänzt werdenn konte.

KEKULE VON STRADONITZ

D. MÜNZKABINET

Die Sammlung erhielt ausschliefslich durch Geschenke einen Zuwachs von 17 antiken, 15 mittelalterlich-neuzeitlichen, 17 muhammedanischen Münzen und 61 Medaillen, insgesamt 110 Stücken.

Von diesen wurden durch das Kabinet Ihrer Majestät der Kaiserin 6 silberne Medaillen auf die Einweihungsfeierlichkeiten der 3 neuen Berliner Gedächtniskirchen sowie die Bronzeplakette auf die Einweihung der Erlöserkirche in Jerusalem überwiesen. Die übrigen Geschenke verdanken wir dem Herrn Oberbürgermeister von Cassel (Medaille auf den Gesangwettstreit) sowie den Herren C. A. Begeer, Medailleur und Königlicher Hoflieferant in Utrecht (51 Portrait-Ausstellungs- und Vereins-Medaillen und Plaketten), Dr. A. Brückner, S. Hahlo, Prof. Dr. Moritz in Kairo (seltenere kleine Münzsorten des Mahdi), A. Schultz in Neuthal, von Vleuten in Bonn, Direktor Dr. Wiegand in Konstantinopel und A. Weyl.

MENADIER

E. ÄGYPTISCHE ABTEILUNG

Die Güte des oft bewährten Freundes unserer Sammlung, des Herrn Dr. von Bissing, hat es den Königlichen Museen ermöglicht, im vergangenen Winter eine auf mehrere Jahre berechnete Ausgrabung bei den Pyramiden von Abusir zu beginnen. Es gilt, den von König Ra-en-user aus der 5. Dynastie (um

2400 v. Chr.) nahe bei seiner Pyramide errichteten Sonnentempel freizulegen, dasselbe Heiligtum, aus dem die im vorigen Jahre durch das Vermächtnis des Herrn Dr. O. H. Deibel erworbenen Reliefs stammen. Sie stellen zum gröfsten Teil das Fest dar, das gelegentlich des Regierungsjubiläums des Königs gefeiert wurde. Zur Erinnerung an dieses Jubiläum wird also der Tempel erbaut worden sein. Von den Ergebnissen dieser Ausgrabung sind folgende erwähnenswerte Stücke in den Besitz der Königlichen Museen gelangt:

Zwei Blöcke mit dem Namen des Tempels.

Zwei Portraits des Königs Ra-en-user. Besonders merkwürdig ist das eine, auf dem der König von einem unbekannten Gott mit unägyptisch rundem Vollbart umarmt wird. Auch die Ausführung des in übernatürlicher Gröfse gehaltenen Reliefs ist vorzüglich.

Kopf eines sperberköpfigen Sonnengottes.

Mehrere Blöcke aus der Darstellung des Jubiläumsfestes, Priester, die Amtshandlungen verrichten u. s. w.

Darstellung niedriger Tische, auf denen die Schätze des Tempels liegen. Aus den Schatzkammern des Tempels.

Bruchstücke aus einer Jagddarstellung, wie sie sonst aus Gräbern bekannt sind.

Aus dem Vermächtnis des Herrn Dr. O. H. Deibel wurden in diesem Vierteljahr erworben:

Relief der 5. Dynastie (um 2400 v. Chr.), aus der Darstellung eines Geflügelhofs, in dem unter anderem Gänse und Kraniche gestopft werden. Durch die frische Naturbeobachtung in der Wiedergabe der Tiere gehört es zu den besten Werken dieser Blütezeit der ägyptischen Reliefkunst.

Zwei Büsten von Frauenfiguren des mittleren Reichs. Die eine zeigt die charakteristischen Züge der Familie Amenemhet's III (um 1850 v. Chr.) und stellt wohl eine Königin dar; bei der anderen ist der naive Ausdruck des Gesichts sehr gut getroffen.

Vier Reliefs mit Portraitköpfen aus dem Grabe eines hohen Staatsbeamten der 18. Dynastie (um 1400 v. Chr.) in Theben, von vorzüglicher Arbeit. Besonders hervorragend ist das eine Portrait, das die feinen Züge König Amenophis' III vortrefflich wiedergiebt.

Relief etwa derselben Zeit mit der Darstellung der königlichen Leibwache.

Statue eines Priesters in etwa 2/3 Lebensgröfse, aus schwarzem Stein. Die Statue ist nicht nur als gutes Beispiel der glatten Kunst der Spätzeit (um 400 v. Chr.) wertvoll, sondern vor allem auch durch den Inhalt ihrer langen Inschrift. Danach war nämlich der Dargestellte Priester verschiedener Könige des alten Reichs (Zoser, Zoser-Teti, Itet u. s. w.).

Statue eines Königs aus schwarzem Stein, etwa der frühen Ptolemäerzeit angehörig.

Beide Statuen waren früher im Besitze des Papstes Urban VIII und später in der Sammlung der Familie Sciarra. Sie tragen noch Ergänzungen aus diesen Zeiten.

Durch das Entgegenkommen der Verwaltung des Vizeköniglichen Museums zu Gise konnten zwei historisch wichtige Denkmäler endlich in die Königlichen Museen überführt werden, die seit der Lepsiusschen Expedition im Jahre 1845 Eigentum des Preufsischen Staates waren, aber durch ein Versehen an Ort und Stelle liegen geblieben und später in das Museum von Gise gelangt waren.

Es sind zwei grofse Denksteine, die König Usertesen III (um 1870 v. Chr.) nach der Eroberung Nubiens in der von ihm angelegten Grenzfeste bei Semne als Siegesdenkmäler und südliche Grenzsteine des ägyptischen Reiches aufgerichtet hat. Nur die untere Hälfte des einen Steins befand sich schon in unserer Sammlung.

Aus dem Nachlass des Herrn Professors Ebers wurde der Sammlung das Unterteil einer der bekannten Schutztafeln überwiesen, die zur Abwehr böser Tiere in den Häusern aufgestellt wurden. Ein so grofses Exemplar besafs unsere Sammlung bisher noch nicht.

Von sonstigen Erwerbungen ist zu erwähnen:

Ein hieroglyphischer Papyrus römischer Zeit religiösen Inhalts mit demotischen Beischriften.

Ein Grabrelief im Stile der bekannten Stuckmasken von Mumien des II Jahrhunderts n. Chr.

Bronzene Thürbeschläge.

Stück eines Grabreliefs römischer Zeit. Zwei Götter in der Gestalt des Anubis klagen an der Leiche.

Als Geschenke erhielten wir:

Von Herrn James Simon eine Stuckmaske von einer Frauenmumie, etwa aus dem II Jahrhundert n. Chr., mit hübschem Gesicht und interessanter Haartracht.

Von Herrn Professor Schweinfurth Reste ägyptischer Pflanzen.

Von Herrn Professor Moritz Photographien ägyptischer Denkmäler.

I. V.:
SCHÄFER

F. VORDERASIATISCHE ABTEILUNG

Die fortdauernde hochherzige Teilnahme des Herrn James Simon an dem Ausbau der Vorderasiatischen Sammlungen der Königlichen Museen hat sich während der letztvergangenen Monate durch drei Schenkungen von neuem in hervorragender Weise bethätigt.

Die erste Schenkung, für deren Annahme die Allerhöchste Genehmigung im Monat August eintraf, besteht in einem schweren und sehr sorgsam gearbeiteten Henkel assyrischer Zeit in Gestalt einer geflügelten weiblichen Figur mit weit ausgespannten Flügeln und Armen.

Die zweite Schenkung bildet eine 15 cm hohe silberne altbabylonische Statuette einer Göttin. Die Augen sind aus Knochen eingesetzt, die beiden Ohren mehrfach durchlöchert zur Aufnahme von allerlei Schmuck, die Vorderarme nebst den fünf Fingern der rechten Hand sind gerade vorgestreckt, während die linke Faust in ihrer Höhlung irgend einen Gegenstand hielt.

Das dritte Geschenk endlich ist ein 50 cm hohes und 52 cm breites altpersisches Basrelief in Stein, zwei persische Krieger in voller Rüstung darstellend: mit Helm, je 2 Lanzen und einem gewaltigen Schild. Diese Bereicherung der Vorderasiatischen Sammlungen ist mit um so gröfserer Freude dankbar zu begrüfsen, als gerade die Sammlung altpersischer Kunstdenkmäler im Berliner Museum wie in allen ausländischen Museen mit einziger Ausnahme des Louvre eine äufserst kleine ist und möglicherweise auch bleiben wird.

Herr Ludwig Meyer-Berlin brachte bei seiner Rückkehr von dem babylonischen Expeditionsfeld eine in Bagdad käuflich erworbene kleine Sammlung babylonischer Siegelcylinder und sonstiger geschnittener Steine mannigfachster Art mit und verpflichtete durch ihre Schenkung die Vorderasiatische Abteilung zu lebhaftem Danke.

Erworben wurde während des letztverflossenen Zeitraumes eine Thonschale mit längerer mandäischer Inschrift, enthaltend Anrufungen an die guten Engel und Genien behufs Entzauberung des Timatajuz bar Mamai und seiner Familie; desgleichen der obere Teil eines bronzenen phönikischen Leuchters.

Die bereits sehr reichhaltige Sammlung von Photographien aus Babylonien, welche von Herrn Dr. Koldewey im Verlauf der Jahre 1898 und 1899 aufgenommen wurden, erhielt durch zehn weitere Aufnahmen der Ausgrabungsarbeiten im Kasr eine schätzenswerte Bereicherung.

DELITZSCH

G. MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE

I. ETHNOLOGISCHE ABTEILUNG

INDIEN

Fürst E. E. Uchtomsky schenkt 260 Negative buddhistischer Gottheiten gegen die Abgabe einer Serie von Abzügen mit genauer Benennung der dargestellten Figuren.

Ankauf. Eine gröfsere Sammlung aus den Batak-Ländern (Karo, Timor und Pak-pak).

OSTASIEN

Geschenk. Herr Professor Dr. Grube: Ethnographica und Photographien aus China und Japan.

Ankauf. Ethnographica und Photographien aus China und Japan; Sammlung des Herrn Professors Dr. Grube.

WESTAFRIKA

Herr Professor Dr. Hans Meyer schenkte einen durch besondere Schönheit ausgezeichneten Bronzekopf aus Benin. Des weiteren konnten der Benin-Sammlung durch Ankauf vierzehn Stücke zugefügt werden, alle von ganz auserlesener Schönheit, darunter die grofse Rundfigur eines Kriegers in voller Rüstung und mit einem sehr merkwürdigen Bogen, eine Platte mit einem Europäer, ein orientalischer Form sich näherndes grofses Bronzegefäfs, eine Gruppe mit fünf menschlichen Figuren und zwei grofse, reichverzierte Stäbe aus Eisen, mit Erz überfangen, auf deren einem ein in ein Horn gefasstes Steinbeil dargestellt ist. Herr Legationsrat Dr. Zimmermann schenkte zwei geschnitzte, mit Menschenhaut überzogene Köpfe von den Banyang.

Angekauft wurden zwei kleinere Sammlungen aus Südkamerun und 30 Photographien von Bassari (Togo).

OSTAFRIKA

Herr Stabsarzt Dr. Widenmann schenkte eine sehr lehrreiche und erwünschte Sammlung von den Dschagga und Massai, wichtig besonders durch eine Reihe von Modellen gröfserer und bisher nicht im Originale transportierbar gewesener Stücke.

OZEANIEN

Herr Korvetten-Kapitän Merten schenkte eine 46 Stück umfassende Sammlung, meist von wertvollen Schmuckgegenständen aus Neu-Guinea, Neu-Britannien und von den Karolinen. Herr Konsul Hoppenstedt schenkte eine Reihe von Festgewändern aus Tahiti.

Durch Tausch konnte eine durch ganz ungewöhnliche Gröfse und durch reiches Schnitzwerk ausgezeichnete Holzschale von Tami erworben werden und durch Ankauf ein alter Originalband mit 74 Proben von buntbemaltem Rindenzeug aus dem Nachlass von Cooks Begleiter Solander.

AMERIKA

Geschenke. Seine Durchlaucht der Herzog von Loubat: die verkleinerte Nachbildung der grofsen mit Hieroglyphen bedeckten Schildkröte aus der Ruinenstätte von Quiriguá in Guatemala und Facsimile-Ausgaben des Codex Telleriano Remensis, einer mexikanischen Bilderschrift historischen und kalendarischen Inhalts der Bibliothèque Nationale in Paris und der mexikanischen Bilderhandschrift des ehemaligen Museo Cospiano in Bologna. Herr Oberförster Professor Dr. Möller: zwei Pfeile der Coroados, Körbchen und Schale der Bugres, Muscheln und Knochenfragmente aus den Sambaqui und zwei Photographien eines Sambaqui (Brasilien).

Ankauf. Zwei Goldfiguren aus Kolumbien.

A. BASTIAN

II. VORGESCHICHTLICHE ALTERTÜMER

PROVINZ BRANDENBURG

Geschenke. Herr Pfarrer Hildebrandt in Leuthen: Photographie eines bei Leuthen, Kr. Kottbus, aufgedeckten Steinkistengrabes. Herr Erich Dietrich in Ketzin: zwei bearbeitete Hirschhornstangen von Ketzin, Kr. Osthavelland. Herr Rittergutsbesitzer Brandhorst-Satzkorn auf Satzkorn: sehr interessante Gefäfse der Steinzeit und Übergangszeit zur Bronzezeit, Bronzebeigaben aus Urnen und einen kleinen Silberfund nebst Thongefäfs von Satzkorn, Kr. Osthavelland.

Ankäufe. Steinbeil, Feuersteinspäne und Thonscherben von Buchhorst bei Rhinow, Kr. Westhavelland. 16 Thongefäfse und eine Thonklapper, Gefäfsbruchstücke und Bronzereste von Golscho, Kr. Kalau.

PROVINZ OSTPREUSSEN

Ankäufe. Ein geschliffenes Feuersteinbeil von Goldap, Grabfunde von Anduln, Kr. Memel.

PROVINZ POMMERN

Geschenke. Herr Tierarzt Jackschath in Pollnow: Reste einer Bronzeschale und Skelettteile aus der Gegend von

Pollnow, Kr. Schlawe. Herr Konservator Ed. Krause in Berlin: Nachbildung einer Tierfigur aus Bernstein von Stolp.

Ankauf. Goldmünze des Valentinianus vom Vietkower Strand, Kr. Stolp.

PROVINZ POSEN

Ankäufe. Sechs Thongefäfse, kleine Bronzen und anderes von Gr.-Gay, Kr. Samter und Tarnow, Kr. Posen-West. Ein kleiner Hacksilberfund nebst Gefäfs aus Thon von Neuthal, Kr. Samter.

PROVINZ SCHLESIEN

Geschenk. Herr Gutsbesitzer Kügler in Nikolstadt: drei Thongefäfse von Nikolstadt, Landkr. Liegnitz.

PROVINZ SACHSEN

Geschenke. Herr Lehrer Germann in Sargstedt: Bruchstücke eines neolithischen Gefäfses von Sargstedt, Kr. Halberstadt. Herr Gastwirt Herrmann in Lindwerder: Scherben eines grofsen Thongefäfses von Lindwerder, Kr. Schweinitz.

Ankauf. Eine Sammlung von Thongefäfsen, Bronzebeigaben u. s. w. von Mühlberg, Kr. Liebenwerda.

RHEINPROVINZ

Geschenk. Direktor Voss: zwei Bronzenadeln, zwei Thonformen für Münzen und 12 Spielsteine von Trier.

Ankauf. 12 vorrömische Thongefäfse und acht kleine Bronzen von verschiedenen Fundorten.

PROVINZ WESTFALEN

Geschenk. Herr Königlicher Baurat Piper in Hamm: zwei Bronzelanzenspitzen aus der Lippe bei Dorsten, Kr. Recklinghausen.

PROVINZ HANNOVER

Ankauf. Ein Bronzeschwert von Nechtelsen, Kr. Sulingen.

MECKLENBURG-SCHWERIN

Geschenk. Herr Landtagsabgeordneter Amtsrat Seer in Nischwitz: kleine Feuersteingeräte von Sietow bei Röbel.

Ankauf. 11 Feuersteinbeile aus dem Mecklenburgischen Kreise.

KÖNIGREICH SACHSEN

Ankauf. Eine Sammlung vorgeschichtlicher Altertümer aus der Gegend von Leipzig.

THÜRINGEN

Geschenke. Die Königliche Eisenbahn Direktion Erfurt: drei Urnen, einen Skelettgrabfund mit Eisenbeigaben und anderes von Grofsneuhausen in Sachsen-Weimar. Herr Dr. med. Harz in Körner: Eisengeräte von Körner in Sachsen-Koburg-Gotha. Herr Professor Dr. Lehmann-Filhés in Berlin: Stein- und Feuersteingeräte sowie Thonscherben von der »Alteburg« bei Arnstadt in Schwarzburg-Sondershausen.

Ankauf. 34 Steingeräte von verschiedenen Fundorten.

HESSEN-DARMSTADT

Geschenk. Herr Konservator Lindenschmit in Mainz: einen Bronzebarren im Rhein bei Mainz gefunden.

ÖSTERREICH-UNGARN

Geschenk. Herr Redakteur Dr. Jahnel in Berlin und Herr Fabrikbesitzer Meinl in Grofspriesen: ein kleines Thongefäfs und Scherben von Grofspriesen, Bez. Aussig in Böhmen.

Ankäufe. Thongefäfse, Bronzen, 5 keltische Silbermünzen, Eisengerät und anderes von Velem St. Veit, Eisenburger Kom., Ungarn. Sechs Kupfergeräte aus Ungarn.

LUXEMBURG

Ankauf. Eine dreihenkelige römische Thonflasche von Medernach bei Fels.

UNBEKANNTER HERKUNFT

Im Austausch erworben: eine Tierfigur aus Bernstein, an nordische Tierdarstellungen des X und XI Jahrhunderts erinnernd.

VOSS

H. KUNSTGEWERBE-MUSEUM

I. SAMMLUNG

Neuerwerbungen

Für die Ausstattung der Säle wurden in Italien zwei grofse hölzerne Decken erworben:

1. für den grofsen italienischen Saal eine Decke, welche aus quadratischen Kassetten mit achteckigen Einsätzen besteht, reich geschnitzt, in Gold und Blau bemalt; Mitte des XVI Jahrhunderts, aus der Umgegend von Florenz,
2. für einen kleinen Saal eine fein gegliederte Decke mit achteckigen Kassetten und reichem Mittelstück; aus einem Palaste in Florenz, um 1500.

Aus der Sammlung Zschille bei der Versteigerung in London:

Majolikaplatte als Wandschmuck mit der Halbfigur eines Bischofs; Faenza, um 1480.

Majolikaschüssel mit reichstem Ornamentwerk in Blau und Weifs, in der Mitte Wappen des Kardinals Felice Peretti, späteren Papstes Sixtus V; Venedig um 1550.

Geschenke

Herr Generalmajor z. D. Baron von Korff hat dem Museum eine Sammlung von 136 Uhren überwiesen, welche die Entwickelung der Taschenuhren in einer übersichtlichen Folge darstellen. Die Sammlung enthält eine grofse Reihe kostbarer Stücke von künstlerisch hervorragender Arbeit, daneben auch eine Anzahl von Uhren, deren Interesse vorwiegend nach der technischen Seite liegt. Wenn diese auch nicht ganz in das Gebiet des Kunstgewerbe-Museums fallen, so ist es doch von grofsem Wert, dass solche zum Teil höchst seltene Stücke im Staatsbesitz bleiben. Die Sammlung wird als Ganzes unter dem Namen des Stifters aufgestellt werden.

Herr A. Schlüpers in Goch. 9 Steingut-Teller, 1 Steingut-Schüssel, 1 Steingut-Napf und 1 Fayence-Butterbüchse aus der Manufaktur zu Sonsbeck.

Herr Adolf Fischer. 5 japanische Seidenstoffe und 21 Aufnahmen von solchen.

Vermächtnis

Orlopstiftung für Veröffentlichungen des Kunstgewerbe-Museums zu Berlin. Durch Allerhöchsten Erlass vom 29. August d. J. ist eine Stiftung genehmigt, welche das Museum dem Vermächtnis des am 29. Juni 1895 zu Genf verstorbenen Herrn Walter Eugen Alexander Orlop aus Halberstadt verdankt. Der Zweck der Stiftung ist die Veranstaltung von Veröffentlichungen aus dem Arbeitsgebiete des Kunstgewerbe-Museums mit der Bestimmung, historische Kenntnisse oder vorbildliches Material zu verbreiten und durch vollendete Ausstattung der Bildung des Geschmacks zu dienen. Das Stiftungskapital von etwa 186000 Mark wird von einem Kuratorium verwaltet, an dessen Spitze der General-Direktor der Königlichen Museen steht.

Leihgaben

Von Herren Ziesch & Co. Gobelin, darstellend Löwenjagd. Mit Wappen der Fürsten Radziwill und Sapieha. Restauriert in der Werkstatt der Aussteller.

LESSING

II. BIBLIOTHEK

Der Zuwachs der Bibliothek und Ornamentstich-Sammlung betrug 63 Werke und 262 Einzelblätter.

Als Geschenke sind zu verzeichnen:

Herr Heinrich Marfels in Berlin: Sammlung Marfels. (Uhren des XVI bis XVIII Jahrhunderts.) Berlin 1899.

Herr Carl Schirek in Brünn: Carl Schirek, Über Verbreitung und Absatz des Holitscher Majolika- und Steingutgeschirrs in Mähren. Brünn 1896.

Herr Dr. Fritz Sarre in Berlin: Fr. Sarre, Transkaukasien, Persien, Mesopotamien, Transkaspien. Land und Leute. Berlin 1899.

Herren Hillerscheidt und Kasbaum in Berlin: Eisendekorationen der Bonner Rheinbrücke, nach Zeichnungen von Bruno Möhring ausgeführt von Hillerscheidt und Kasbaum. Berlin 1899.

Herr Dr. Ch. Enschedé in Haarlem: Ch. Enschedé, De drukkerij van Johannes Elzevier in 1658. Haarlem 1896.

Derselbe: De lettergieterij van Joh. Enschedé en zonen. Gedenkschrift ter gelegenheid van haar honderdvijftig-jarig bestaan of 9. maart 1893. Haarlem 1893.

Einzelblätter schenkten u. a. die Herren: J. V. Cissarz (Loschwitz bei Dresden), Fischer & Francke (Berlin), Dr. Cäsar Flaischlen (Berlin), Greiner & Pfeiffer (Stuttgart), Anton Riemerschmid (München), Gebr. Stollwerk (Berlin).

Freiherrlich von Lipperheidesche Sammlung für Kostümwissenschaft

Die kostümwissenschaftlichen Sammlungen des Herrn Freiherrn Franz von Lipperheide, die in Fachkreisen schon lange rühmlichst bekannt sind, waren durch hochherzige testamentarische Verfügung bestimmt, nach dem Ableben ihres Besitzers an den Preufsischen Staat überzugehen. Um indes das kostbare Material möglichst bald der weiteren Benutzung zugänglich zu machen, hat der Besitzer den höchst dankenswerten Entschluss gefasst, sich von den reichhaltigen Sammlungen schon jetzt zu trennen.

Zunächst ist die Kostümbibliothek mit ihren grofsen Beständen an Büchern, Zeitschriften, Almanachen und Einzelblättern übernommen worden. Sie enthält 4335 Werke (Bücher und Handschriften) in 5818 Bänden, 121 Almanachserien mit 827 Bänden, sowie 3708 Bände von Zeitschriften, im ganzen 10353 Bände; die Sammlung der Einzelblätter besteht aus 2672 Handzeichnungen, 24176 Kupferstichen, Holzschnitten und Lithographien, 2850 Photographien, im ganzen 29698 Blättern; dazu kommt eine grofse Sammlung von Modekupfern und neueren kostümgeschichtlichen Blättern.

Die Bibliothek umfasst das ganze weite Material über die Geschichte der Trachten von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart, verbunden mit der Kunde von der Weberei und Stickerei, von den in der Kleidung angewandten Ornamenten, vom Schmuck und von der Einrichtung des Hauses, von allem Hausrat, von Ross und Wagen, Schiffen, Waffen, Festen, Leibeskünsten u. s. w. Neben den wissenschaftlichen und Anschauungs-Werken unseres Jahrhunderts bilden den Wert der Sammlung besonders die Originalquellen, alte Handschriften, Inkunabeln mit Holzschnitten, Trachtenbücher, Stickmuster- und Spitzenbücher u. a. m., sowie unter den Einzelblättern die Handzeichnungen, Holzschnitte und Stiche der alten Meister. Für das Gebiet der Kostümkunde ist die Sammlung nicht nur in Deutschland, sondern, soweit bekannt, überhaupt die weitaus vollständigste; als öffentlicher Besitz steht sie einzig da und wird nicht nur den Künstlern, Kostümzeichnern, Theatertechnikern, Veranstaltern von Festlichkeiten und anderen Praktikern eine unerschöpfliche Quelle der Belehrung und Anregung bieten, sondern besonders auch für alle Kostüm- und Kulturgeschichtsforscher eine unentbehrliche Fundgrube sein.

Die Anfänge der Sammlung reichen bis in das Jahr 1870 zurück; planmäfsig erweitert wurde sie seit 1877. Die Anschaffungen erfolgten fast ausnahmslos durch den Besitzer persönlich. Auch die Anordnung der Sammlung und der auf das Sorgfältigste abgefafste, reichausgestattete und illustrierte Katalog, von dem 11 Lieferungen fertig vorliegen und der erste Band in Kürze vollendet sein wird, ist nach dem Plane des Freiherrn von Lipperheide und unter seiner beständigen Teilnahme gearbeitet worden.

Die Freiherrlich von Lipperheideschen Sammlungen sollen im Zusammenhange mit dem Kunstgewerbe-Museum aufgestellt werden. Leider sind die Räume des Museums zur Zeit so beschränkt, dass es nicht möglich war, die Bibliothek dort an ihrem Bestimmungsorte auch nur einigermafsen ihrem Werte entsprechend, ja selbst nur magazinmäfsig, unterzubringen. Die Bibliothek ist deshalb in dem Hause Flottwellstrafse 4, 3 Treppen, gesondert aufgestellt worden und vom 1. Oktober d. J. ab an allen Wochentagen vormittags 10—1 Uhr, sowie am Dienstag und

Freitag Nachmittag 6—8 Uhr für alle Interessenten zugänglich. Es ist zu erwarten, dass sich der hohe Opfermut des Stifters durch vielseitige Benutzung der reichen, von ihm vereinigten Schätze lohnen wird.

Für die Verwaltung der Freiherrlich von Lipperheideschen Bibliothek ist Herr Dr. phil. H. Doege von der Königlichen Bibliothek als Hilfsarbeiter eingetreten.

JESSEN

J. NATIONAL-GALERIE

Angekauft wurden: die Ölgemälde »Nach dem Sturm« von H. GUDE, »Eifeldorf« von EUG. KAMPF, »Eröffnung der Berlin-Potsdamer Bahn« von AD. VON MENZEL, »Schusterwerkstatt« von M. LIEBERMANN, »Auf dem Kanapee« von W. TRÜBNER, »Landschaft mit badenden Kindern« von EUG. JETTEL und »Abendmahlsfeier in Hessen« von K. BANTZER; sieben Aquarelle — landschaftliche und architektonische Darstellungen aus dem Orient — von AD. SEEL; die Handzeichnungen: »Kurfürst Joachim II empfängt das Abendmahl in beiderlei Gestalt, 1539« und »Albrecht der Bär erstürmt Brandenburg« (Denkwürdigkeiten aus der brandenburgisch-preufsischen Geschichte) von AD. VON MENZEL, sowie vier Blatt figürliche Darstellungen von B. VAUTIER; das Pastell »Meine kleine Freundin« von JULIETTE WAGNER.

Überwiesen wurden 36 Entwürfe zur malerischen Ausschmückung des Festsaales im Rathause zu Altona von K. BECKER d. J. und KLEIN-CHEVALIER, O. MARCUS, L. DETTMANN, H. OLDE und A. KAMPF.

Herr Fabrikbesitzer A. Flinsch-Berlin schenkte den Entwurf für den »Fries in der Aula der Universität in Halle« von FR. GESELSCHAP.

Für die Skulpturensammlung wurden erworben: ein »Weiblicher Studienkopf« — Marmor — von L. MANZEL und ein von einem nackten Jüngling getragener Spiegel — Silber — von E. M. GEYGER.

Die auf der Grofsen Berliner Kunstausstellung 1898 bestellte Bronzegruppe »Pelikane« von A. GAUL gelangte zur Ablieferung.

Im 2. Cornelius-Saale fand eine Ausstellung von Werken des verstorbenen Professors K. GEHRTS statt.

VON TSCHUDI

II. ZEUGHAUS

1. JULI — 30. SEPTEMBER 1899

Überweisungen

Se. Majestät der Kaiser: 123 Medaillen und Ehrenzeichen deutscher Staaten. Preufsisches vierpfündiges Kanonenrohr von 1693, dargebracht von Frau Generalin von Michelmann geb. Andreae, Berlin.

Se. Königl. Hoheit der Fürst von Hohenzollern: 2 Verdienstmedaillen.

Königl. Bayerische Ordenskanzlei: 4 Verdienstkreuze und 3 Medaillen.

Königl. Sächsische Ordenskanzlei: 1 Verdienstkreuz.

Königl. Württembergisches Ordens-Sekretariat: 3 Medaillen.

Grofsherzogl. Mecklenburg-Schwerinsches Ordenskanzleramt: 1 Verdienstkreuz und 2 Medaillen.

Herzogl. Braunschweig-Lüneburgsche Ordenskanzlei: 2 Ehrenmedaillen und 1 Dienstauszeichnungskreuz.

Herzogl. Sachsen-Koburg-Gothaische Ordenskanzlei: 4 Medaillen und 1 Dienstkreuz.

Herzogl. Anhaltische Ordenskanzlei: 4 Verdienstmedaillen und Kriegsdenkmünzen.

Fürstlich Schaumburg-Lippesche Ordenskanzlei: 2 Verdienstkreuze und 2 Medaillen.

Königl. Kriegsministerium: 3 Fahnentücher des 4. Magdeburgischen Infanterie-Regiments Nr. 67, 1860—1899. Fahnentuch der Unteroffizierschule zu Potsdam, 1874—1899.

Königl. Regierung zu Schleswig: Dänisches Schiffsgeschütz von 1864, im Alsensund gehoben.

Freifrau Treusch von Buttlar-Brandenfels, Wiesbaden: Eisernes Kreuz

I. Kl. des verewigten Kommandierenden Generals von Fransecky.

Freiherr von Kommeter, k. k. Rittmeister a. D. in Wien: Erinnerungsmedaille auf das 50jährige Regierungs-Jubiläum Kaiser Franz Josephs.

Herr von Neumann-Cosel, Hauptmann und Compagnie-Chef im 2. Garde-Regiment zu Fufs: Gotisches Kanonenrohr von ca. 1460.

Erwerbungen

11 gusseiserne Kanonenrohre aus der Zeit des Grofsen Kurfürsten, aus Wesel. Preufsisches Regimentssiegel von 1761. Hundekoppel mit dem Namenszug des Markgrafen Karl Friedrich Wilhelm zu Brandenburg-Ansbach. 1727—1757.

22 Verdienstmedaillen, Ehrenzeichen u. s. w. deutscher Staaten.

VON UBISCH

Berlin, gedruckt in der Reichsdruckerei.

AMTLICHE BERICHTE
AUS DEN
KÖNIGLICHEN
KUNSTSAMMLUNGEN

DAS JAHRBUCH DER KÖNIGLICH PREUSSISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN ERSCHEINT VIERTELJÄHRLICH
ZUM PREISE VON 30 MARK FÜR DEN JAHRGANG

I. KÖNIGLICHE MUSEEN

1. Oktober — 31. Dezember 1899

A. GEMÄLDE-GALERIE

Die Gemälde-Galerie erhielt ein Gemälde des FRANCISCO GOYA zum Geschenk von Herrn Rudolph Ph. Goldschmidt in Berlin. Die Darstellung einer Versammlung vornehmer und bürgerlicher Herren vor dem Könige und seinen Würdenträgern ist der Entwurf zu einem Gemälde, das sich, wenigstens früher, im spanischen Privatbesitze befand. Angeblich ist eine Sitzung des Philippinen-Komitees unter dem Vorsitze des Königs Ferdinand VII dargestellt. Die in schwärzlichem Tone gehaltene Skizze, die namentlich das Spiel des Lichtes höchst geistreich wiedergiebt, gehört der spätesten Zeit des spanischen Meisters an, der bisher in unserer Galerie nicht vertreten war.

BODE

B. SAMMLUNG DER SKULPTUREN UND GIPSABGÜSSE

I. ANTIKE SKULPTUREN

Für die Sammlung der Originalskulpturen wurden keine Erwerbungen gemacht.

Die Sammlung der Gipsabgüsse wurde vermehrt durch Abgüsse des Kopfes der Madrider Diadumenosstatue, des Kopfes der Meleagerstatue im Vatikan und eines bärtigen Kopfes im Garten der Villa Borghese.

Ferner gelangten in die Sammlung Proben der Skulpturen von Epidauros, solche aus Eleusis, worunter die kleine Wiederholung einer Gruppe aus dem Westgiebel des Parthenon, und das Relief der sogenannten trauernden Athena von der Akropolis zu Athen.

Durch Geschenk des Herrn Dr. Freiherr Hiller von Gaertringen erhielt die Formerei die Formen von ihm auf Thera gefundener Skulpturen, von denen Abgüsse in die Sammlung aufgenommen wurden. Es sind dies ein archaischer Frauenkopf, zwei römische Kaiserköpfe und die von Artemidoros gestifteten Felsreliefs.

KEKULE VON STRADONITZ

II. BILDWERKE DER CHRISTLICHEN EPOCHE

Wie schon in einem früheren Berichte angedeutet worden ist, wurden durch Herrn Dr. Wilhelm Vöge, der vorübergehend an der Abteilung beschäftigt war, Erwerbungen in gröfserer Zahl aus dem Gebiete der altchristlichen und byzantinischen Kunst gemacht.

Obenan stehen Marmorbildwerke aus Psamatia in Konstantinopel, nämlich ein gröfseres altchristliches Relief aus der Übergangszeit

vom antiken zum byzantinischen Stil (V Jahrhundert), den jugendlichen Christus zwischen zwei Aposteln innerhalb einer dekorativen Säulenarchitektur darstellend, fast frei gearbeitete Figuren in drei Vierteln der natürlichen Gröfse, und zwei zusammengehörige Reliefplatten mit der Panagia und dem Erzengel Michael (früher irrtümlich als Verkündigung an Maria gedeutet) aus dem späteren byzantinischen Mittelalter (XII—XIII Jahrhundert).

Unter den zahlreichen Arbeiten der byzantinischen Kleinkunst, die erworben wurden als Geschenk des Unterzeichneten (mit Ausnahme einer aus den Priene-Funden überwiesenen kleinen Thonflasche), gehört der altchristlichen Zeit an eine Serie von Thonfläschchen, die einen besonders in Kleinasien verbreiteten Typus vertreten, wie denn auch fast alle im folgenden aufgeführten Stücke in Smyrna erworben wurden. Die schon ziemlich bedeutende Sammlung der Lampen wurde bereichert um eine altchristliche Thonlampe und sechs wertvolle altchristliche und altbyzantinische Bronzelampen aus dem V—VI Jahrhundert. Ferner wurden zwei Bronzeständer von seltener Form erworben, die bestimmt waren — mittels eines vierkantigen Dorns —, die Lampen zu tragen.

Eine Anzahl anderer Gerätschaften byzantinischer Arbeit reiht sich an, dabei eine Hängelampe (Polykandilon), ein als Kettenschmuck von Lampen dienendes Stück mit dem Monogramm Christi, zwei Weihrauchbecken und vor allem ein in Constantinopel erworbener liturgischer Leuchter, der in durchbrochener Arbeit das Modell einer byzantinischen Kirche zeigt und mit dem unteren röhrenförmigen Ansatze wohl auf einem Stocke getragen wurde.

Eine der höchst selten vorkommenden figürlichen Bronzen byzantinischer Herkunft, leider fragmentirt, stellt einen Krieger (Leibwächter?) vor mit halblanger perückenartiger Haartracht. Die Arbeit gehört anscheinend noch dem VI Jahrhundert an.

In der grofsen Sammlung von kleinen Bronzekreuzen interessiert am meisten die Gruppe der Reliquienkreuze — Doppelkreuze, die, zusammengeklappt, die Reliquie bewahrten —, mit gravierten oder erhabenen Darstellungen des Gekreuzigten, der Panagia, der Heiligen, oder auch mit Ornament, wohl sämtlich syrisch-palästinensischer Herkunft. Diese Stücke sind für die christliche Ikonographie von nicht geringer Bedeutung. Ein geschnitztes Holzkreuz von kleinen Dimensionen und drei Pasten gehören bereits der späteren byzantinischen Zeit an.

Dazu kommen endlich, so dass fast alle Erzeugnisse der östlichen Kleinkunst vertreten sind, zwei kleine Enkolpien von Blei, zwei von Bronze, zwei Bronzestempel zur Stanzung und eine Gussform aus Stein zum Guss von Bleienkolpien, zwei Thonstempel, mehrere Siegelringe, zwei kleine Gewichte u. a. m.

Die Abteilung der italienischen Renaissance-Bildwerke erhielt zum Geschenk von Herrn Arnold Guilleaume (Köln) ein Holzrelief, das die Madonna mit dem Christkinde in Halbfigur auf reich ornamentiertem gemalten Grunde darstellt. Die durch vollkommene Erhaltung der alten Bemalung und Vergoldung ausgezeichnete Arbeit ist um 1510 in der Lombardei entstanden und höchst willkommen in unserer Sammlung als seltene Nachbildung in Holzschnitzerei nach den in Florenz im Quattrocento beliebten farbigen Thon- und Stuckreliefs der Madonna.

BODE

C. ANTIQUARIUM

Als Geschenk Sr. Majestät des Kaisers gingen der Sammlung weitere auf dem nach dem Heimgang Mariä benannten Grundstück »Dormition« in Jerusalem gemachte Funde zu. Sie bestehen aus zwei gläsernen Armspangen von derselben Art, wie die bereits von ebendaher in die Sammlung gelangten sieben Exemplare, zwei fragmentierten Glasgefäfsen, vier zum Teil wohlerhaltenen kleinen Thongefäfsen, zwei Thonstöpseln, einem grofsen glasierten Thonknopf, mehreren mittelalterlichen Bronzekreuzen, Schnallen und Beschlagteilen, einem kupfernen Knopf, vielleicht noch römischer Zeit, und 22 Münzen. Von diesen Münzen gehört die älteste, eine kleine Bronzemünze, der Zeit des Antoninus Pius an und ist in Jerusalem selbst geprägt; die übrigen sind, soweit überhaupt bestimmbar, türkische Kupfermünzen verschiedenster

Zeiten bis in das XVIII Jahrhundert. — Die neuen Funde sind mit den früheren Funden zusammen in einem besonderen Schaukasten im Sternsaal aufgestellt.

KEKULE VON STRADONITZ

D. KUPFERSTICHKABINET

Die wichtigeren Erwerbungen des Quartals Oktober-Dezember 1899 sind nachstehend verzeichnet:

A. KUPFERSTICHE

ISAAC DE WIT. De Twaalf Maanden Naar teckeningen van Jacob Cats. 1807. (Die zwölf Monate nach Zeichnungen von Jacob Cats.) 13 Blatt Radierungen.

B. HOLZSCHNITTE

XV JAHRHUNDERT. Zwei Blätter einer xylographischen Biblia Pauperum. Mittelbilder: Die Anbetung der Könige, und die Darstellung im Tempel (unbeschriebene Ausgabe).

C. BÜCHER MIT HOLZSCHNITTEN

MAPHAEUS VEGIUS. Philalethes. s. l. e. a. (Strafsburg um 1490?) Hain * 15927. 4°.

GEILER VON KEYSERSPERG. Sermones. Strafsburg, Grieninger, 1510. Beigebunden: Navicula Penitentie. Augsburg 1511. Fol. Geschenke eines Ungenannten.

D. ZEICHNUNGEN

ALBRECHT DÜRER. Die heilige Familie in einer Landschaft. Federzeichnung aus der Zeit 1490 bis 1500. Die Komposition erinnert an den Kupferstich: Die heilige Familie mit dem Schmetterling. 214 : 290. Geschenk eines Ungenannten.

REMBRANDT VAN RYN. Der barmherzige Samariter, datiert 1644. Sepiazeichnung. 158 : 221.

DAVID VINCK-BOONS. »Arithmetica.« Platz an einem Hafen, leicht aquarellierte Federzeichnung. 189 : 316.

JAKOB DE GHEYN. Landschaft, bez. und datiert 1598. Sepiazeichnung. 142 : 187.

DERSELBE. Ratten und Frösche, bez. und datiert 1609. Federzeichnung. 178 : 399.

ANTONIO CANAL (Canaletto). Platz und Kirche S. Giacomo a Rialto in Venedig. Getuschte Federzeichnung. 303 : 436. Geschenk eines Ungenannten.

Werke neuerer Kunst

J. F. MILLET. La Grande bergère. — La Baratteuse. — Rentrée du fumier. Radierungen.

ANDERS ZORN. 10 Blatt Radierungen.

Aus dem Landeskunstfonds wurden angekauft und dem Kupferstichkabinet überwiesen:

A. KUPFERSTICHE

ERNST MORITZ GEYGER. Der Frühling nach Sandro Botticelli. Ein Abdruck auf Pergament und ein Abdruck auf japanischem Papier.

Vier unvollendete Probedrucke desselben Blattes, Geschenk des Künstlers.

B. RADIERUNGEN

FRIEDRICH PRELLER. Männliches Bildnis.

O. GRAF. Studienkopf. — Landschaft.

ARTUR ILLIES. Hamburg.

C. TH. MEYER-Basel. Landschaft.

RICHARD MÜLLER. Der schlafende Tod. — Der Bogenschütze.

EMIL ORLICK. Landschaft.

JOSEPH SATTLER. Der Tod.

FERDINAND SCHMUTZER. Lesende Holländerin. — Bettlerherberge in Edam. — Weidende Kuh. — Nähende Bäuerin.

HEINRICH WOLFF. Weibliches Bildnis. — Studienkopf. — Plauderei.

C. HOLZSCHNITTE

LUDWIG RICHTER u. A. 72 Probedrucke von Holzschnitten.

D. LITHOGRAPHIEN

FRANZ KRÜGER. Reitpferde am Stadtthor.

ANTON STRASSGSCHWANDTNER. Jagdabenteuer, 24 Blatt.

JULIUS VON EHREN. Mädchenkopf.

EMIL EITNER. Weibliches Bildnis.

OTTO FISCHER. Landschaft.

OTTO GREINER. Studienköpfe.
ARTUR ILLIES. Landschaft. — Hafen.
GEORG LÜHRIG. Ahasver. 12 Blatt.
C. TH. MEYER-Basel. Landschaft.
E. PELIKAN. Landschaft.
ALFRED SCHMIDT. Landschaft.
TONI STADLER. Landschaft.
HANS VON VOLKMANN. Burg Bürresheim.

E. ILLUSTRIERTE BÜCHER

J. G. von Herder. Der Cid. Mit Randzeichnungen von EUGEN NEUREUTHER. Stuttgart 1838. 8°.

R. Reinick. Abc-Buch für kleine und grofse Kinder. Leipzig 1845. 8°. Mit Holzschnitten nach L. RICHTER u. a.

Gustav Nieritz. Deutsches Volksbüchlein für Jung und Alt. Jahrgang 1845 und 1846. Berlin. 16°. Mit Holzschnitten nach L. RICHTER u. a.

Goethe. Götz von Berlichingen. Mit Holzschnitten nach EUGEN NEUREUTHER. Stuttgart 1846. 8°.

Kinder-, Studenten-, Soldaten- und Volks-Lieder. Leipzig o. J. 8°. Mit Holzschnitten nach L. RICHTER und F. POCCI.

Die Ammenuhr. Leipzig o. J. 8°. Mit Holzschnitten nach L. RICHTER u. a.

Heinrich Boos. Geschichte der rheinischen Städtekultur. Mit Zinkätzungen nach Zeichnungen von JOSEPH SATTLER. 3 Bände. Berlin 1897—99. 4°.

J. B. Sonderland. Bilder und Randzeichnungen zu deutschen Dichtungen. Düsseldorf o. J. Fol.

Eduard Duller. Erzherzog Karl von Österreich. Wien 1847. 8°. Mit Illustrationen nach Zeichnungen von M. VON SCHWIND, PETTENKOFER u. a.

Friedrich Fröbel. Mutter- und Kose-Lieder. Blankenburg o. J. 4°. Mit Lithographien von FRIEDRICH UNGER.

F. PHOTOGRAPHIEN

Aus Mitteln des Aufserordentlichen Fonds für Ergänzung der Photographiensammlung wurden bisher 4896 Photographien angekauft, die sich wie folgt verteilen: 3380 nach Fresken und Gemälden in italienischen Sammlungen und Kirchen, nach Gemälden der Galerie des Louvre 516, des Prado und der Academia San Fernando in Madrid 431, kleinerer Sammlungen in Spanien 115, der Königlichen Galerie und der Galerie Moltke in Kopenhagen 101, der Galerie und des Museums Vaterländischer Altertümer in Stuttgart 168, des Städelschen Instituts in Frankfurt a. M. 87, der CRANACH-Ausstellung in Dresden 98.

LIPPMANN

E. MÜNZKABINET

Die Sammlungen sind um 1 römische, 80 mittelalterliche, 7 neuzeitliche Münzen und 6 Medaillen vermehrt. Von wissenschaftlicher Bedeutung ist namentlich eine Auswahl fränkischer, baiyerscher und böhmischer Pfennige des XIII Jahrhunderts aus dem Funde von Tremles in Böhmen. Geschenke verdanken wir der Stadt London und den Herren Wardein Dr. Brinkmann, Prof. Dressel, Bildhauer Dürrich in Kassel (Hochzeitsmedaille), Landgerichtsrat Kirsch in Düsseldorf, Frau Prof. Menadier, den Herren Hofgraveur Otto, Apotheker Perini in Rovereto, Graf Tyszkiewicz in Wojnowó (Medaille auf Graf Mich. Tyszkiewicz) und A. Weyl.

MENADIER

F. ÄGYPTISCHE ABTEILUNG

Erwerbungen wurden nicht gemacht.

An Geschenken erhielt die Abteilung:

Von Herrn Prof. Schweinfurth: Reste eines verkohlten Leinengewebes und von verschiedenen Pflanzen aus den Königsgräbern ältester Zeit zu Negade und Abydos.

Von Herrn Dr. Otto Badstübner: eine Mumienhand, deren Nägel besonders deutlich die Färbung mit Henna zeigen.

ERMAN

G. VORDERASIATISCHE ABTEILUNG

Die palmyrenische Sammlung der Vorderasiatischen Abteilung verdankt der gütigen Schenkung des Herrn Dr. Moritz Sobernheim-Berlin eine sehr erfreuliche Bereicherung durch den wohlerhaltenen Kopf einer Steinbüste, eine anmutige junge vornehme Dame darstellend, und durch drei palmyrenische Thontäfelchen bezw. Thonmarken, welche neben kleinen bildlichen Darstellungen Personennamen teils in Kursivschrift, teils in sehr alter Quadratschrift enthalten.

DELITZSCH

H. MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE

I. ETHNOLOGISCHE ABTEILUNG

INDIEN

Geschenk. Herr Freiherr Klemens von Autenried: Ethnographica aus Sumatra.

Erwerbungen. Gipsabgüsse von Angkor-Wat, Bayon u. s. w.

OSTASIEN

Erworben wurde ein vollständiger Apparat für Grillenkämpfe sowie ein Fantanspiel-Apparat aus Kanton und eine reichhaltige schintoistische Sammlung aus Japan, die den Bemühungen des Herrn Dr. Florenz, Professor an der Universität zu Tokio zu verdanken ist.

CENTRAL-ASIEN

Geschenke. Herr Gehring: Frauenschuhe und Peitsche von den Kirgisen; eine Kalmücken-Jurte.

OSTAFRIKA

Herr Oberleutnant G. von Grawert schenkte in Verfolg früherer sehr wertvoller Zuwendungen eine 110 Nummern umfassende Sammlung von Wanyaturu mit vielen für uns neuen Stücken. Herr Oberleutnant Glauning schenkte abermals eine grofse Anzahl wichtiger neuer Stücke aus dem deutsch-englischen Grenzgebiete zwischen Tanganyika und Nyassa. Herr Mechaniker Lucas schenkte aus demselben Gebiet eine umfassende und sehr lehrreiche Reihe von Stücken zur Erläuterung der einheimischen Eisengewinnung. Herr Dr. R. Kandt schenkte Bogen und Pfeile von dem Pygmäenstamme der Watwa in Ruanda. Diese Bogen sind abweichend von allen anderen bisher aus Afrika bekannt gewordenen Bogen aus zwei Hölzern zusammengesetzt und müssen als ebenso seltene wie kostbare, aber einstweilen noch rätselhafte Stücke bezeichnet werden. Auch die Pfeile dieser Pygmäen unterscheiden sich durchaus von anderen afrikanischen Pfeilen. Herr Dr. A. Voeltzkow schenkte eine Anzahl von Stücken aus Madagaskar zur Ergänzung seiner vor einigen Jahren von uns erworbenen Sammlung von dort. Herr Paul Staudinger schenkte ein interessantes Thongefäfs aus Pare. Herr Hauptmann Ramsay schenkte ein hölzernes Werkzeug zur Bodenbearbeitung von den Mahenga.

Durch Ankauf wurden acht Stücke aus Usaramo erworben.

WESTAFRIKA

Geschenke. Der Kaiserliche Gouverneur von Kamerun, Herr von Puttkamer: prähistorische Steinwerkzeuge vom Kongo. Frau von Kuylenstjerna: eine Auswahl von 40 ganz besonders schönen und wertvollen Stücken von den Bassari und Kabure aus dem Nachlasse ihres Sohnes, Oberleutnant von Massow. Herr General von Arnim: 16 besonders interessante und wertvolle Stücke aus Nord-Kamerun, darunter eine lebensgrofse geschnitzte Holzfigur aus dem Nachlasse seines Sohnes, Oberleutnant Albrecht von Arnim. Herr Oberleutnant Dominik: 15 ausgezeichnet schöne Stücke aus Kamerun, zur Ergänzung seiner früheren wertvollen Zuwendungen. Herr Schönfeld: fünf Stücke von den Bali und Bakwiri. Herr von Luschan: ein Bruchstück einer alten Bronzeplatte von Benin, mit der Darstellung eines Negers, mit mitraförmiger Kopfbedeckung. Das Stück hatte sich schon seit 1879 in London befunden.

Ankäufe. Eine grofse und grundlegende Sammlung von 480 Nummern von den Bafó und Bakundu. Ein grofser Bronzekopf aus Benin mit der Darstellung eines schreitenden Elefanten auf der Plinthe. Ein Bronzekopf aus Benin, mit einer von der gewöhnlichen Form ganz abweichenden Art von Perlenschmuck. Eine grofse Sammlung von sehr wertvollen alten Holzfiguren und anderen Schnitzwerken der Bangwe. Ein reich geschnitzter älterer Elefantenzahn von der Loango-Küste.

NILLÄNDER

Geschenk. Herr Max Rabes: zwei eingerahmte Ölskizzen (Studienköpfe aus Nubien).

OCEANIEN

Geschenke. Der Kaiserliche Gouverneur Herr von Bennigsen: eine gröfsere Sammlung von der Insel Gabriel der Taui-Gruppe, darunter mehrere Schnitzwerke von grofsem Werte und ungewöhnlichem wissenschaftlichen Interesse. Der Kaiserliche Richter Herr Dr. Schnee: eine Reihe von 21 sehr erwünschten Stücken aus Melanesien, darunter eine durch Gröfse, Schönheit und wissenschaftlichen Wert gleich hervorragende geschnitzte und bemalte Figur aus Neu-Irland. Herr Prof. Dr. Baefsler: 27 auserwählt schöne und wertvolle Nummern aus seiner letzten grofsen Reise in der Südsee, meist von den Marquesas und den benachbarten oceanischen Inselgruppen. Herr R. Parkinson: abermals eine gröfsere Sammlung, diesmal über 100 Stücke, meist von Matty und Durour, mit vielen neuen und wichtigen Typen. Herr Direktor M. Dreger: eine Auswahl von 53 Nummern, meist aus Neu-Guinea, Neu-Britannien und von Buka, durchweg Stücke von grofser Schönheit und ungewöhnlichem Interesse.

Durch Tausch wurden erworben: eine Tanzrassel und ein Nest von essbaren Wespen, Neu-Guinea. Drei geflochtene Taschen und Gürtel, Neu-Guinea.

Ankäufe. Die letzte Abteilung der Sammlung von Dr. G Thilenius mit rund 250, durchweg neuen und interessanten Stücken, meist von Taui, Ninigo, Agomes und Kaniet. Auf einer Auktion in London: eine Anzahl von neuen, bisher im Museum nicht vertretenen Schnitzwerken von den Maipua in Britisch-Neu-Guinea. Durch das Kaiserliche Kommando S. M. S. »Möwe« wurden zwei gröfsere Sammlungen, im ganzen über 100 Nummern, meist aus dem Bismarck-Archipel und von der Taui-Gruppe, beschafft, darunter viele bisher neue Formen.

AMERIKA

Geschenke. Herr Prof. Dr. A. Baefsler: eine grofse und kostbare Sammlung peruanischer Altertümer, zum gröfsten Teil aus Gräbern der Küste, zum Teil auch aus den Thälern des gebirgigen Hinterlandes stammend. Sie umfasst 10487 Nummern — Mumien, Gewänder und andere Stoffreste (2265 Nummern), Federsachen, Gold- und Silbergeräte. Grabbeigaben der mannigfaltigsten Art und 2286 Thongefäfse. Es ist, auch ihrem Inhalte nach, eine der bedeutendsten Sammlungen peruanischer Altertümer, die je nach Europa gekommen sind. Die altperuanische Abteilung des Museums hat durch diese Überweisung einen Stand der Vollständigkeit erreicht, wie er in keinem anderen Institut auch nur annähernd vorhanden ist. Seine Durchlaucht der Herzog von Loubat: 12 Gipsabgüsse grofser Steinskulpturen aus der Ruinenstätte von Copan in Honduras. Herr Morris K. Jesup in New York: 8 Portraitbüsten amerikanischer Volksstämme und einige Altertümer und Gipsabgüsse von solchen aus Britisch-Kolumbien. Herr Ludewig in Tehuantepec: einen Steinkopf aus Jalapa bei Tehuantepec.

Ankäufe. Drei Goldfiguren aus Kolumbien, eine Sammlung von Altertümern aus Hügelgräbern in Tennessee.

A. BASTIAN

II. VORGESCHICHTLICHE ALTERTÜMER

PROVINZ BRANDENBURG

Geschenke. Herr Pastor Herold in Reichenberg bei Wriezen: halber Steinhammer von Reichenberg, Kr. Oberbarnim. Herr Rittergutsbesitzer Brandhorst Satzkorn auf Satzkorn bereicherte die Sammlung um ein

bereits publiziertes, durch seine Gröfse und reiche Ornamentierung hervorragendes neolithisches Thongefäfs, drei Steingeräte, einen Bronzetorques und eine Anzahl von Thongefäfsen und Beigaben aus späteren Perioden von Satzkorn, Kr. Osthavelland, sowie eine Sammlung anderer vorgeschichtlicher Funde aus dem Osthavellande. Herr Prof. Dr. Schneider in Steglitz: neolithischer Grabfund von Grofs-Kreutz, neolithische Scherbe von Zehlendorf, Bronze- und Eisenbeigaben von Bochow und zwei kleine Gefäfse aus der Neumark. Urne von Bochow und neolithische Scherbe von Grofs-Kreutz, Kr. Zauch-Belzig. Herr Dr. Götze, Direktorial-Assistent in Berlin: Flintsplitter und Thonscherben von Zehlendorf, Kr. Teltow. Herr Albrecht, Königl. Strommeister in Ketzin: zwei Steinhämmer aus der Havel bei Götz, Kr. Zauch-Belzig. Herr Rittergutsbesitzer von Bredow auf Landin: eiserne Sichel und Schlüssel vom Rhinberge bei Landin, Westhavelland, Thonscherbe ebendaher, Gefäfs mit Steinhammer und drei Scherben von Kriele, Kr. Westhavelland. Herr Siedemeister Busse in Berlin: zwei Buckelkrüge, Schale und Bruchstücke von Streitberg, Kr. Beeskow-Storkow, drei sogenannte Käsesteine vom Gräberfelde von Wilmersdorf, Kr. Beeskow-Storkow. Herr Bürgermeister Zesch in Ketzin: zwei neolithische Gefäfse vom Burgwall Ketzin, Kr. Osthavelland.

Ankäufe. Pferdefigur aus Bernstein von Woldenberg, Kr. Friedeberg i. N.

Ausgrabungen im Auftrage der General-Verwaltung. Slawische Scherben vom Röverberg bei Phöben, Kr. Zauch-Belzig. Thongefäfse und Beigaben von Mühlenbeck, Kr. Niederbarnim. Zwei Thongefäfse von Rüdnitz, Kr. Oberbarnim.

PROVINZ POMMERN

Ankauf. Flintbeil aus der Umgegend von Stralsund.

PROVINZ POSEN

Geschenke. Der Königlichen Ansiedelungs-Kommission in Posen verdankt die Abteilung die Überweisung eines sehr reichhaltigen Bronzefundes von Stanomin, Kr. Inowrazlaw. Herr Rittmeister a. D. Gabriel in Morakowo: Urnen und Beigaben von Morakowo, Kr. Wongrowitz.

Ankäufe. Eine Sammlung von Thongefäfsen mit Beigaben von Luschwitz, Weine und Brenno, ein Scherben mit Gesicht von Bukwitz, vier Skelettgräber von Luschwitz, Kr. Fraustadt. Steingeräte, slawische Gefäfsscherben, eisernes Messer u. s. w. von Grofs-Gay, Kr. Samter, und Tarnowo, Kr. Posen-West.

Ausgrabungen im Auftrage der General-Verwaltung. Burgwallscherben von Wolsko, Kr. Wirsitz. Urnen von Morakowo, Kr. Wongrowitz.

PROVINZ SACHSEN

Geschenk. Herr Pastor Radlach in Gatersleben: Urnen und Beigaben von Zethlingen, Kr. Salzwedel.

Ankäufe. Schuhleistenförmiger Steinhammer von Westdorf, Kr. Aschersleben. Bronzetorques, Nadel und drei Armringe von Halle a. S., Bronzecelt von Delitzsch, Regierungsbez. Merseburg.

Ausgrabungen im Auftrage der General-Verwaltung. Verschiedene kleinere Funde von Dingelstedt, Kr. Oschersleben, und Halberstadt; Fundstücke von Westdorf, Kr. Aschersleben. Urnen und Beigaben von Zethlingen, Kr. Salzwedel. Neolithisches Skelett mit Tierknochenbeigaben von Aschersleben.

PROVINZ HANNOVER

Ankauf. Urnen und Beigefäfse, sowie einige kleine Beigaben aus der Gegend von Verden u. s. w.

Ausgrabung im Auftrage der General-Verwaltung. Thongefäfse von Nord-Sulingen, Kr. Sulingen.

PROVINZ SCHLESWIG-HOLSTEIN

Geschenk. Herr Dr. Friedrich in Dresden: zwei Schlagsteine vom Ütersumer Kliff auf Föhr, Kr. Tondern.

MECKLENBURG-SCHWERIN

Ankauf. Eine Sammlung von Feuersteingeräten und Thonscherben von Wustrow.

THÜRINGEN

Geschenke. Herr Dr. Götze, Direktorial-Assistent in Berlin: Scherben und ein Flintschaber von der neolithischen Station Ettersburg bei Weimar. Fräulein Lehmann-Filhés in Berlin: kleine Flintgeräte von der »Alteburg« bei Arnstadt.

Ankäufe. Acht Feuerstein- und Steingeräte u. s. w. von verschiedenen Fundorten. Urne von Lodersleben und 65 Steingeräte und Wirtel von verschiedenen Fundorten. Paläolithische und neolithische Fundstücke von Taubach und bronzezeitliche Funde von Süfsenborn; zwei Bruchstücke von Steingeräten von Ettersburg.

Ausgrabungen im Auftrage der General-Verwaltung. Urnen und Beigaben von einem Gräberfelde der römischen Kaiserzeit von Grofsneuhausen. Funde aus einer neolithischen Herdgrube von Ettersburg.

SIEBENBÜRGEN

Geschenk. Das Königliche Museum für Naturkunde in Berlin: Bruchstücke einer Süfswassermuschel (Unio pictorum L.) von einer prähistorischen Ausgrabung am Berge Ciske bei Ersöd unweit Brenndorf.

BÖHMEN

Geschenk. Herr Dr. Friedrich in Dresden: neun Fibeln und zwei Armringe aus Bronze von Dux (Riesenquelle).

SCHWEIZ

Geschenke. Herr Dr. J. Messikommer in Wetzikon bei Zürich: eine Photographie eines Pfahlbaues von Robenhausen, Kanton Zürich. Die Antiquarische Gesellschaft in Wetzikon: Photographie einer Ausgrabungsstelle in der Pfahlbautenansiedelung bei Robenhausen, Kanton Zürich.

VOSS

J. KUNSTGEWERBE-MUSEUM

I. SAMMLUNG

Neuerwerbungen

Altarvorsatz, Leder gepunzt und gemalt, Spanien, Ende des XVII Jahrhunderts.

Seidenstoff, grofse Kreise mit Elefanten, verwandt dem Seidenstoffe im Reliquienschrein Karls des Grofsen in Aachen. Ktesiphon oder Byzanz, VII—VIII Jahrhundert.

Im italienischen Saale ist eine im April d. J. erworbene florentinische Kassettendecke aus dem Anfange des XVI Jahrhunderts aufgebracht.

Überweisungen

Vom Königlichen Ministerium der geistlichen u. s. w. Angelegenheiten 84 moderne französische Medaillen und Plaketten als Ergänzung der vorhandenen Sammlung von Werken von ROTY und Genossen. Darunter 21 Arbeiten von CHAPLAIN, 16 von ROTY, 10 von DUPUIS.

Geschenke

Herr Major z. D. Voitus: Lackdose und Porzellanflasche, Japan. Tabaksdose, Messing getrieben, mit Bild Friedrichs des Grofsen, Iserlohn um 1760.

Fräulein von Gotsch in Neustrelitz: Leinenserviette mit Wappen derer von Gamm und von Vogelsang. Um 1700.

Herr Regierungsrat Bohtz in Dresden-Blasewitz: goldene Brosche mit Perlenschnüren, Ende des XVIII Jahrhunderts.

Herr Rittmeister d. R. Leinhaas in Cronberg: 23 japanische Netzkis, ältere Arbeit.

Arbeiten neuerer Industrie

Von Herren Puhl & Wagner in Rixdorf: Mosaikbild für die Rückwand der Kaiserlichen Loge in der Kaiser Wilhelm-Gedächtnis-Kirche. Nach Karton von AUG. OETKEN, ausgeführt von Puhl & Wagner.

Von Herrn Hermann Mutz in Altona: Thonarbeiten mit vielfarbigen gemischten und übereinanderlaufenden Glasuren.

LXXXIII. Sonderausstellung
vom 9. November bis 1. Dezember 1899

Ausstellung moderner Tapeten. Beteiligt waren H. Engelhard in Mannheim mit Mustern nach Entwürfen von Prof. O. ECKMANN, Adolf Burchardt Söhne in Berlin mit Tapeten nach Entwürfen von WALTER LEISTIKOW u. a. und Lieck & Heider in Berlin.

Angeschlossen war eine Ausstellung von Teppichen, die nach Entwürfen von Prof. O. ECKMANN von den Vereinigten Smyrna-Teppichfabriken in Schmiedeberg, Kottbus und Hannover ausgeführt sind.

LXXXIV. Sonderausstellung
vom 3. bis 29. Dezember 1899

Zehn flandrische Wandteppiche aus dem Anfange des XVI Jahrhunderts. Vorgänge aus dem Leben des Erzvaters Jakob nach Entwürfen von BERNHARD VON ORLEY in Brüssel ausgeführt. Aus dem Palazzo Malvezzi in Bologna stammend. Besitzer: Graf Tiele-Winckler.

LXXXV. Sonderausstellung
vom 30. Dezember bis auf weiteres

Ausstellung des Künstlerbundes Karlsruhe: Graf KALKREUTH, HANS VON VOLKMANN, FRIEDRICH KALLMORGEN, FRANZ HEIN u. a. Vorwiegend Lithographien, die in der eigenen Werkstätte des Bundes für gewerbliche Zwecke hergestellt werden. Ferner Radierungen, Holzschnitte und Entwürfe für dekorative Arbeiten.

LESSING

II. BIBLIOTHEK

Der Zuwachs der Bibliothek und Ornamentstich-Sammlung betrug 100 Werke und 1076 Einzelblätter.

Als Geschenke sind zu verzeichnen:

Seine Hoheit der Maharaja von Jeypore: S. S. Jacob, Jeypore portfolio of architectural details, part 7—10. London 1894—1898.

Herr Eugen Diederichs in Leipzig: Georg Liebe, Der Soldat in der deutschen Vergangenheit. Leipzig 1899.

Herr Referendar Walter von zur Westen in Berlin: W. von zur Westen, Der künstlerische Buchumschlag. (Sonderdruck aus der Zeitschrift für Bücherfreunde.) Bielefeld 1898—1899.

Fabersche Buchdruckerei in Magdeburg: Alexander Faber, Die Fabersche Buchdruckerei. Magdeburg 1897.

Herr Johann Weber in Leipzig: Das goldene Buch des Deutschen Volkes an der Jahrhundertwende. Leipzig 1900.

Herren J. P. Suhr och Søn in Kopenhagen: C. Nyrop, Det Suhrske Hus i Kjøbenhavn 1749—1899. Kjøbenhavn 1899.

Herren Fischer & Franke in Berlin: Jungbrunnen. Drei Hefte. Berlin 1899.

Herr Prälat Dr. Schneider in Mainz: Selectus hymnorum, antiphonarum et precum ... ad usum ecclesiae Moguntinae redactus. Moguntiae 1892.

Herr H. Mendershausen in Berlin: Augustus Hamilton, The art workmanship of the Maori race in New Zealand. Part I—IV. Wellington 1896—1899.

Herr Direktor Ernst Bruno Schulze in Dresden: eine Sammlung von Plakaten, Lithographien und Radierungen Dresdener Meister.

Herr Anker Kyster in Kopenhagen: eine Sammlung von Umschlagzeichnungen und anderem Buchschmuck dänischer Meister.

Tropon-Werke in Mülheim (Rhein): eine Sammlung von Plakaten und Geschäftspapieren von H. van de Velde.

Einzelblätter schenkten u. a. die Herren: J. V. Cissarz (Loschwitz bei Dresden), Prof. E. Doepler d. J. (Berlin), Prof. Otto Eckmann (Berlin), H. Engelhard, Tapetenfabrik (Mannheim), Fabersche Buchdruckerei (Magdeburg), Direktor Arthur Gwinner (Berlin), Prof. Ad. M. Hildebrandt (Berlin), Hermann Hirzel (Charlottenburg), Julius Hoffmann jr. (Stuttgart), Felix Krais (Stuttgart), Regierungs-Baumeister H. Muthesius (London), Oberinspektor E. Osswald (Köln), Villeroy & Boch (Mettlach), H. Vogeler (Worpswede), Referendar Walter von zur Westen (Berlin).

JESSEN

K. NATIONAL-GALERIE

Angekauft wurden: die Ölgemälde »Männliches Bildnis« und »Die Wildschützen« von W. LEIBL, »Heroische Landschaft« — Motiv aus Oberitalien — von A. FEUERBACH, »Die Schwestern« von G. MAX und »Der Dorfschmied« von ANT. BURGER, das Aquarell »Somnus und die Grazien« von B. GENELLI und die Zeichnungen »Faun und Nymphe«, »Landschaft« und »Baumstudie« von A. BÖCKLIN.

Die auf der Grofsen Berliner Kunstausstellung 1899 erworbene Bronzegruppe »Nach dem Kampfe« von H. HOSAEUS wurde abgeliefert.

Im 2. Cornelius-Saale fand eine Ausstellung von Werken des verstorbenen Malers ADOLF SCHREYER statt.

VON TSCHUDI

II. ZEUGHAUS

1. Oktober — 31. Dezember 1899

Geschenke

Herr Hofkammerpräsident von Goldbeck. Brustbild Friedrichs des Grofsen in Öl gemalt und bezeichnet 24. Juni 1762 Regiment Gensdarmes.

Herr Hauptmann von Neumann-Cosel. Hintere Hälfte eines Kanonenrohrs, gefunden in den Rehbergen bei Berlin, XV Jahrhundert.

Silberne Schiefsprämie aus der Zeit Friedrich Wilhelms III.

Herr Hofgürtlermeister C. E. Junker, Berlin. Schwarzer Kürass vom Regiment Garde du Corps, getragen bis 1896.

Herr Kaufmann R. Günther zu Finkenwalde bei Stettin. 7 Kanonenkugeln von der Belagerung Stettins durch den Grofsen Kurfürsten im Jahre 1678 herrührend.

Herr Direktor von Ubisch. Grenadiermütze des 1. Garde-Regiments z. F., getragen von Sr. Kaiserlichen und Königlichen Hoheit dem Kronprinzen 1892—97.

Erwerbungen

2 Burgarmbrüste mit Flaschenzügen. XV Jahrhundert.

Harnisch eines Trabanten Kaiser Maximilians II mit Kaiserlichem Namenszug. XVI Jahrhundert.

Rondenschild mit Laternenvorrichtung. Italien XV Jahrhundert.

Eiserner Dolch des XIII Jahrhunderts.

Bolzenspitze des XV Jahrhunderts.

Pulverhorn, Kupfer getrieben und vergoldet. Um 1600.

Patronentasche mit dem gestickten Johanniterkreuz. XVII Jahrhundert.

2 in Eisen geschnittene Sporen. XVII Jahrhundert.

Schweres Kandarengebiss, mit Messing belegt. XVI Jahrhundert.

Eisen geschnittenes Pferdegebiss. Anfang XVII Jahrhundert.

Hirschfänger mit Lederkoppel. XVII—XVIII Jahrhundert.

11 Militärmedaillen und Ehrenzeichen deutscher Staaten.

Grenadiermützenblech des Infanterie-Regiments von Roeder (Nr. 2 der alten Stammliste), um 1713.

Emailplatte eines Preufsischen Offizier-Ringkragens. XVIII Jahrhundert.

Schweres japanisches Luntenschlossgewehr mit silbertauschiertem Lauf und ciselierten Bronzebeschlägen. XVI Jahrhundert.

Chinesische Luntenschlossflinte, der Lauf überzogen mit Blumen in Silbertauschierung. XVII—XIX Jahrhundert.

VON UBISCH

Berlin, gedruckt in der Reichsdruckerei.

Einundzwanzigster Jahrgang Nr. 3. 1. Juli 1900

AMTLICHE BERICHTE

AUS DEN

KÖNIGLICHEN

KUNSTSAMMLUNGEN

DAS JAHRBUCH DER KÖNIGLICH PREUSSISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN ERSCHEINT VIERTELJÄHRLICH
ZUM PREISE VON 30 MARK FÜR DEN JAHRGANG

I. KÖNIGLICHE MUSEEN

1. JANUAR — 31. MÄRZ 1900

A. GEMÄLDE-GALERIE

Der verstorbene Herr Valentin Weisbach, der seit einer Reihe von Jahren in naher Beziehung zur Leitung der Sammlung stand und sie wiederholt durch dankenswerte Zuweisungen bereichert hat, hinterliefs der Gemälde-Galerie eins der schönsten Bilder seiner Sammlung, ein Gemälde von DAVID TENIERS d. J. Es stellt dar eine Wachtstube mit würfelnden Soldaten, vorn ein koloristisch meisterhaft behandeltes Stillleben von Rüstungsgegenständen und im Grunde die Befreiung Petri. Das auf einer achteckigen Kupferplatte in kühlem Ton gemalte, besonders sorgfältig durchgeführte, tadellos erhaltene und mit dem vollen Namen des Meisters signierte Bild ist als eine höchst erfreuliche Bereicherung unserer Galerie zu begrüfsen. Es stammt aus der Sammlung des Earl Amherst zu Knole-Park und war später im Besitze des Herrn S. Wertheimer in London.

Als Geschenk eines Gönners, der nicht genannt zu sein wünscht, kam ein kleines, sehr merkwürdiges Diptychon aus der Zeit um 1400 in die Galerie. Bei der grofsen Seltenheit gleichzeitiger, zur Vergleichung geeigneter Werke wird das vortrefflich in der ursprünglichen Rahmung erhaltene Doppelbild sehr schwer lokalisiert werden können. Nach der Verwandtschaft mit den Werken eines Stefano da Zevio und ähnlicher zurückgebliebener oberitalienischer Meister möchte man die Malerei nicht fern von der Südgrenze in Deutschland, in Tirol entstanden denken, doch erscheint auch Südfrankreich als Ursprungsort nicht ausgeschlossen. Auf der linken Bildhälfte ist der Kruzifixus zwischen Maria und Johannes in gewohnter Anordnung dargestellt, auf der rechten Bildhälfte aber in ganz ungewöhnlicher Zusammenstellung der geistliche Donator knieend vor Christus, der als Schmerzensmann in einer Lichtglorie etwas oberhalb des Bodens schwebt, während in der Höhe Gottvater von Engeln begleitet erscheint. Auf einem eigenartig gemusterten Goldgrunde geben die lichten Farben eine feine dekorative Wirkung, und die Empfindung in den Bewegungen der Gestalten erscheint zart und vorgeschritten für die Stilstufe des Werkes.

BODE

B. SAMMLUNG DER SKULPTUREN UND GIPSABGÜSSE

I. ANTIKE SKULPTUREN

Für die Sammlung der Originalskulpturen wurde aus den Mitteln des Legats Deibel ein Grabrelief aus Böotien erworben; dargestellt ist eine Frau, die ein Figürchen auf der linken Hand trägt, ganz in Vorderansicht. Die Inschrift Polyxena ist in einheimisch böotischem Alphabet und sehr streng geformten Buchstaben eingegraben.

Die Sammlung der Gipsabgüsse erhielt als Geschenk Sr. Majestät des Kaisers und

Königs einen Abguss der altertümlichen Inschrift, die auf dem Forum Romanum beim sogenannten Romulus-Grab gefunden wurde.

Erworben wurden folgende Abgüsse: bärtiger Kopf aus dem Garten der Villa Borghese; Kopf der Statue Nr. 160 der Münchener Glyptothek; Gallierkopf im Museum zu Gizeh; sogenannter Perseus Castellani im British Museum.

KEKULE VON STRADONITZ

II. BILDWERKE DER CHRISTLICHEN EPOCHE

Die Abteilung konnte durch verschiedene Geschenke wieder vermehrt werden. Herr Geh. Justizrat Lessing überwies ein wertvolles Stück: die durch den fast schüchternen Ausdruck sehr anziehende altbemalte Thonstatue einer hl. Lucia in zwei Drittel Lebensgrösse, eine italienische Arbeit aus dem Ende des XV Jahrhunderts. Ferner ging der Abteilung durch die Schenkung eines Ungenannten ein stattlicher süddeutscher Altar zu, der inschriftlich aus dem Jahre 1519 stammt und angeblich sich in einer Münchener Kirche befunden haben soll. In dem mittleren Schrein ist die Anbetung der Könige mit fast freiplastischen, beinahe lebensgrofsen Figuren, deren Vergoldung sehr gut erhalten ist, dargestellt. Die Flügel sind beiderseitig mit tüchtigen Malereien geziert.

Die Plakettensammlung konnte um fünf Stücke, drei deutscher und zwei italienischer Herkunft, vermehrt werden durch Zuwendungen der Herren Moritz Lewy, Henry J. Pfungst und ungenannter Gönner.

BODE

C. ANTIQUARIUM

Im Kunsthandel wurde erworben: eine altertümliche bronzene Omphalosschale, angeblich aus Griechenland.

Als Geschenk gingen der Sammlung zu: ein sogenannter Kothon auf hohem Fufs, aus Böotien, und von Herrn Gaudin in Smyrna: zwölf monochrome Gefäfse, zumeist Kannen, aus Maltepe bei Kirkagatsch (Kleinasien), darunter einige mit weifs aufgesetzten und eingeritzten linearen Ornamenten.

KEKULE VON STRADONITZ

D. KUPFERSTICHKABINET

Von den Erwerbungen des verflossenen Quartals sind die folgenden wichtigeren zu erwähnen:

A. KUPFERSTICHE UND LITHOGRAPHIEN.

Jonkheer C. N. STORM VAN'S GRAVESANDE. 1084 Blatt Radierungen und Lithographien, das gesamte Werk des Künstlers von 1870 bis 1899 in allen Plattenzuständen enthaltend. Geschenk des Künstlers.

B. ZEICHNUNGEN

ALBRECHT DÜRER. Bildnisse des Paulus Topler und Melchior Pfintzing, bez. und datiert 1520. Silberstiftzeichnung auf grundiertem Papier. Blatt aus dem Skizzenbuch der niederländischen Reise. Vermächtnis des Herrn Valentin Weisbach in Berlin. 128 : 189 mm (s. Jahrbuch Band XXI S. 159).

DERSELBE. Kopf eines jugendlichen Evangelisten Johannes, datiert 1521. Federzeichnung, 112 : 90 mm.

LIPPMANN

E. MÜNZKABINET

Während des verflossenen Vierteljahrs erhielt die Sammlung einen Zuwachs von 117, der Mehrzahl nach griechischen antiken Münzen, 137 mittelalterlich-neuzeitlichen, 16 orientalischen Münzen, 9 Medaillen und 1 Siegelstempel; nur die wichtigsten Stücke mögen hier erwähnt werden.

Aus einem in Unterägypten gemachten Funde eine Anzahl zum Teil sehr seltener, zum Teil noch ganz unbekannter Silbermünzen aus dem VI und V Jahrhundert v. Chr., darunter Stücke von Idyma, Ialysus, Cy-

rene und der Cyrenaica. Dann eine gröfsere Reihe von griechischen Kaisermünzen der Peloponnes, dem gröfsten Teil nach aus der Zeit des Septimius Severus, mit interessanten Darstellungen. Das wichtigste Stück davon ist eine Kupfermünze des Caracalla von der Stadt Kynaitha in Arkadien, von der Münzen bisher überhaupt nicht bekannt waren, mit der Darstellung des Marktplatzes der Stadt: Säulenhalle, Tempel, Standbild, Brunnenhaus neben zwei Platanen. Als sehr selten seien dann noch zwei Kupfermünzen von Troezen und von Megalopolis genannt, die eine mit der Darstellung eines Löwenbrunnens, die andere mit einem Sitzbilde des Zeus.

Von den übrigen Münzen mögen noch erwähnt werden, eine bisher noch unbekannte Drachme von Priene und Kupfermünzen von Amyzon, Harpasa, Beudos vetus, Ptolemaïs in Pamphylien, sowie von Soli-Pompeiopolis, letztere mit dem Kopfe des Gn. Pompeius; dann aus Italien zwei Kupfermünzen von Populonia und drei Silbermünzen von noch unbestimmten etruskischen Prägestätten.

Von den mittelalterlichen Münzen ist nur eine Anzahl Magdeburger und Brandenburger Bracteaten des XIII Jahrhunderts aus dem Funde von Trebbin namhaft zu machen.

Unter den Medaillen ist bei weitem die schönste eine kleine silberne Medaille auf den Herzog Georg den Bärtigen von Sachsen (1500—1539) von gröfster Feinheit der Arbeit und bester Erhaltung, welche der vielbewährten Freigebigkeit des Herrn James Simon zu verdanken ist.

Aufser diesem sind als Geschenkgeber zu nennen das Archiv der Stadt Wien (Medaille auf L. Lobmeyer), die Herren Dr. Bahrfeldt, Ball, Dattari in Kairo, Dr. Friese, Bildhauer Kowarzik in Frankfurt a. M. (Medaille auf H. Thoma), Meili in Zürich (Medaille auf Cabral, den Entdecker Brasiliens), Dr. Regling, Graf Tyszkiewicz.

MENADIER DRESSEL

F. ÄGYPTISCHE ABTEILUNG

Geschenke erhielt die Abteilung von den Herren Dr. Schäfer und Professor Steindorff, beide zur Zeit in Ägypten. Der letztere schenkte einen technisch interessanten Kopf einer Statue Königs Amenophis IV, bei dem das Gesicht aus einem besonderen Stein eingesetzt war.

Erworben wurden eine Thonlampe aus christlicher Zeit und eine Anzahl Amulette und Skarabäen, darunter ein grofser Gedächtnisskarabäus Amenophis' III mit dem Beinamen »siegesfroh«.

ERMAN

G. VORDERASIATISCHE ABTEILUNG

Erworben wurde für die Sammlung babylonischer Altertümer:

eine dunkelgrüne polierte Steintafel des »Bur-Sin, Königs von Ur, Königs der vier Weltgegenden« mit 28-zeiliger Inschrift in tadelloser Erhaltung; eine sehr grofse altbabylonische Thontafel von 20 cm Breite und 25 cm Höhe mit 6 bezw. 7 Schriftkolumnen auf Vorder- und Rückseite, einzigartig in vollkommener Erhaltung. Inhalt anscheinend mathematischer Art; zwei kleine Sammlungen von 45 und 19 ausgewählten besterhaltenen beschriebenen Thontafeln aus verschiedenen Zeiten des babylonischen Schrifttums von Hammurabi bis herab in die Achämenidenzeit; darunter nicht wenige Doppeltafeln mit besonders deutlich erhaltenen Siegelabdrücken; fünf babylonische Siegelcylinder, von welchen zwei mit den die bildlichen Darstellungen begleitenden Legenden »Göttin Nin-schach« und »Gott Bel, Göttin Belit« besonderes Interesse bieten.

Für die übrigen Abteilungen der Vorderasiatischen Sammlungen wurden erworben:

ein sogenannter phönikischer »Naos« aus Thon mit archäologisch lehrreichen Reliefbildern auf dreien der Seitenflächen; sowie die palmyrenische Büste eines Mannes Namens Teima bar Male Teima.

Als Geschenk erhielt die Abteilung:

von Herrn Ludwig Meyer-Berlin ein Amulet aus Achat in Form eines Ringes

mit Pehlevi-Inschrift; von der Deutschen Orientgesellschaft aber ein ausnehmend wertvolles babylonisches Schriftdenkmal: eine so gut wie unversehrte Tafel aus schwarzem Basalt, von 15½ cm Breite, 22 cm Länge und im Mittelpunkt 7 cm Dicke, auf Vorder- und Rückseite mit im ganzen 100 Zeilen beschrieben und an den Kopfenden mit kunstvollen Basreliefdarstellungen von Göttern und Göttersymbolen geschmückt in bewunderungswürdiger Feinheit der Ausführung. Die Tafel giebt sich als die künstlerisch ausgestattete Bestallungsurkunde eines Nebopriesters im Tempel Ezida zu Borsippa und ist datiert vom 12. Sivan des 8. Jahres Nabusumiskuns, Königs von Babylon (wahrscheinlich um 750 v. Chr.).

DELITZSCH

H. MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE

I. ETHNOLOGISCHE ABTEILUNG

INDIEN

Geschenk. Herr von Lecoq in Darmstadt: drei indische Säbel, ein Beil der Aboriginer Centralindiens.

OSTASIEN

Geschenk. Herr Prof. Dr. von Luschan: ein Terrakottarelief, China.

Ankauf: Thonfiguren, China.

OSTAFRIKA

Geschenke. Herr Oberleutnant Glauning schenkte in weiterem Anschluss an die grofsen und wichtigen Sammlungen, die er schon seit 1895 überwiesen, abermals drei Sammlungen, 77 Nummern von den Wawemba und Wafipa, 31 Nummern aus Usafûa und 38 Nummern aus Fipa, Ubungu und Ukimbu, also aus Gegenden, die ethnographisch bisher so gut wie unbekannt gewesen waren. Herr Dr. Fülleborn schenkte gleichfalls im Anschluss an seine früheren grofsen Zuwendungen wiederum drei Sammlungen, 21 Nummern von den Wakissi, Wakinga und Konde, 41 Nummern von den Wamambwe und 38 Nummern von den Wakinga und Wasafûa. Herr Hauptmann von Prittwitz und Gaffron schenkte eine grofse und wertvolle Sammlung mit 84 Nummern aus Urungu und Ufipa. Herr Hauptmann Langheld schenkte eine durch Gröfse und ungewöhnliche Form bemerkenswerte Trommel aus Ukonongo; der eigentliche Trommelkörper scheint auf einem geschnitzten Untersatz zu ruhen, der die Form der dort landesüblichen Schemel hat, ist aber mit dem Schemel aus einem Stück, aus dem Vollen, gearbeitet. Herr Hauptmann Richter schenkte eine Sammlung von 15 Nummern aus Uheia. Der Kaiserliche Dragoman Herr W. Rössler schenkte (durch Vermittelung des Herrn Geh. Sanitätsrat Bartels) einen Mtama-Mörser mit drei zugehörigen Stampfern von der Sswahîli-Küste. Der Bezirksamtssekretär Zenke überwies als Geschenk eine Sammlung von 37 Nummern von den Konde.

Durch Ankauf wurden zwei kleinere Sammlungen aus Britisch-Ostafrika erworben, eine mit 44, eine mit 8 Nummern.

WESTAFRIKA

Geschenke. Herr Oberleutnant Gaston Thierry überwies als Geschenk eine über 700 Nummern umfassende Sammlung aus dem nördlichen Togo, meist von den Moba, Barba, Kabure und Haussah, durchweg hochbedeutende Stücke von dem gröfsten wissenschaftlichen Wert und grundlegend für die Völkerkunde dieses Gebietes. Herr Dr. Kersting schenkte im Anschluss an die grofsen Sammlungen, über deren Schenkung in den letzten Berichten gehandelt wurde, neuerdings eine grofse Sammlung, gegen 300 Nummern, meist von den Kabure und Bassari. Die Kolonial-Abteilung des Auswärtigen Amtes überwies eine von dem verstorbenen Oberleutnant von Massow im Gefechte von Bombalaga erbeutete Kriegsstandarte des Sultans von Yendi mit Zauberformeln in arabischer Schrift. Herr Dr. Esch schenkte ein geflochtenes Deckelgefäfs für Öl, von den Bubi auf Fernando Poo und einen sehr ungewöhnlichen Fetisch aus dem Besitze des Makîa vom oberen Mungo in Kamerun. Herr Regierungsarzt Dr. A. Plehn schenkte einen zweiten grofsen Fetisch, aus dem Besitze desselben Makîa.

Durch die besondere Güte des Herrn Prof. Dr. Hans Meyer konnten, zunächst in der Form einer Leihgabe, mehrere sehr hervor-

ragende und wichtige Stücke aus Benin erworben werden, darunter ein Leopard aus Erz, einige Platten von grofser Schönheit und ein mit Schlangen, Fröschen, Vögeln u. s. w. ausgestatteter menschlicher Kopf, dieser letztere ein vollständiges Unikum.

Durch Ankauf wurden fünf Stücke von den Fan erworben, darunter mehrere für uns bisher ganz neue Formen von Eisengeld und von Beilen.

Eine wichtige Vermehrung erfuhr die Benin-Sammlung auch durch Herrn Meinhard Jacoby, der die Güte hatte, eine seiner Zeit in zahlreichen Bruchstücken und unvollständig erworbene Erzplatte so zu ergänzen, dass sie jetzt als Ganzes wirkt und zu den schönsten Platten unserer Sammlung gehört. Sie stellt einen Dämon dar, der menschlich gebildet ist, aber statt der Beine Fische hat; er wird von zwei Begleitern gestützt und von zwei zahmen Leoparden begleitet.

OCEANIEN

Geschenke. Herr Bruno Mencke schenkte eine grofsartige Sammlung von etwa 150 Nummern, meist von der Taui-Gruppe, von den Fidschi-Inseln und von Neu-Irland. Unsere ohnehin schon sehr bedeutenden Sammlungen von Taui (Admiralty-Inseln) sind durch diese Schenkung in höchst erfreulicher Weise ergänzt und abgerundet worden. Der Kaiserliche Richter Dr. Schnee schenkte eine gröfsere Sammlung von etwa 40 Nummern, meist von der bisher noch fast ganz unbekannten Südküste von Neu-Britannien, darunter zwei sehr merkwürdige bemalte Schilde und eine duk-dukartige Maske mit grofsem bemaltem Schirm, ein absolutes Novum. Herr Dr. med. Weber hatte die Güte, uns eine grofse Sammlung, die er in Melanesien angelegt hatte, zur Ansicht einzusenden und uns eine von uns getroffene Auswahl von 32 Nummern als Geschenk zu überlassen. Herr Kapitän A. Schück schenkte eine vollständige Sammlung von Kopien der ihm bisher bekannt gewordenen »Segelkarten« von den Marshall-Inseln und knüpfte daran die Bitte (die wir auch an dieser Stelle lebhaft befürworten), ihm auch das weitere Material an solchen Karten, das sich etwa noch in Privatbesitz und fremden Sammlungen befinden dürfte, in Kopien zugänglich zu machen.

AMERIKA

Geschenke. Seine Durchlaucht der Herzog von Loubat: die Faksimile-Ausgabe des Codex Vaticanus 3738, einer in der zweiten Hälfte des XVI Jahrhunderts von dem Pater Pedro de Rios angefertigten Kopie alter mexikanischer Bilderhandschriften.

Ankäufe. Vier Steinäxte aus Oregon, Steinaltertümer aus Hügelgräbern in Illinois, eine von der Expedition des Grafen Joseph de Brettes nach Europa gebrachte kleine Sammlung von Thongefäfsen und anderen Altertümern aus alten indianischen Gräbern der Küste im Norden der Sierra Nevada de Santa Marta, zwei Goldaltertümer aus der Gegend von Ibagué, ein desgleichen von Tolima (Kolumbien), ein paar altperuanische Thongefäfse, Photographien kolumbischer Altertümer und Gipsabgüsse des grofsen Steinkopfs von Tiahuanaco in Bolivien und eines aus derselben Gegend stammenden Reliefs, nach Papierabklatschen Dr. Uhles.

ANTHROPOLOGISCHE SAMMLUNG

Herr Dr. Esch schenkte zehn Schädel aus dem Fetischhaus des Makîa in Kamerun und den Schädel eines am Ekone su Ngale gefallenen Kriegers von einem Stamme nördlich von den Bakossi.

Durch Ankauf wurden sechzehn Schädel aus den »prähistorischen« Gräbern erworben, die neuerdings in Er-Rezquâg bei El gebelên in Oberägypten untersucht wurden.

BASTIAN

II. VORGESCHICHTLICHE ALTERTÜMER

PROVINZ BRANDENBURG

Geschenke. Herr Lehrer Alter in Klein-Glienicke: eine Sammlung von Thongefäfsen aus Flachgräbern von Jakobsdorf, Kr. Lebus, sowie ein Steinbeil von Demnitz, Kr. Lebus. Seine Excellenz Dr. Udo Graf zu Stolberg-Wernigerode: acht Thongefäfse und einen Thondeckel von Grofs-Kammin, Kr. Landsberg a. W. Herr Pfarrer Hildebrandt in Leuthen: Thonscherben und Skelettreste von Leuthen, Kr. Kottbus.

Herr Rittergutsbesitzer Brandhorst Satzkorn auf Satzkorn: einen Klopfstein von Satzkorn, Kr. Osthavelland. Herr Referendar Rademacher in Potsdam: Slawische Gefäfsscherben vom Burgwall »Röverberg« bei Phöben, Kr. Zauch-Belzig. Herr Baschin in Erkner: Feuersteinbeil und Bruchstücke eines steinzeitlichen Thongefäfses von Neu-Buchhorst bei Erkner, Kr. Niederbarnim.

Ankäufe. 4 Bronze-Torques von Trebow, Kr. Oststernberg. 2 grofse sesselförmige Mahlsteine von Lunow, Kr. Angermünde. Eine Sammlung von Thongefäfsen und Beigaben von Jeschkendorf, Kr. Sorau. 9 Thongefäfse und einige Scherben von Pluderose, Kr. Guben. 2 Steinhämmer von Klein-Pankow, Kr. Ostpriegnitz und Johannisthal, Kr. Osthavelland. Römische Funde von Küstrin-Vorstadt, Kr. Königsberg i. N.

Ausgrabungen im Auftrage der General-Verwaltung. Thongefäfse von Streitberg, Kr. Beeskow-Storkow. Kleine Fundstücke vom Rhinberge bei Landin, Kr. Westhavelland.

PROVINZ OSTPREUSSEN

Ankauf. Gräberfunde von Anduln, Kr. Memel.

PROVINZ WESTPREUSSEN

Ausgrabung im Auftrage der General-Verwaltung. Vorslawische und slawische Funde von Topolno, Kr. Schwetz.

PROVINZ POMMERN

Ankauf. Steingeräte von Rödershorst, Kr. Uckermünde.

PROVINZ POSEN

Ankauf. Slawische Topfscherben vom Burgwall Wolsko, Kr. Wirsitz.

PROVINZ SCHLESIEN

Geschenk. Herr Rittergutsbesitzer C. Andreae auf M. Herwigsdorf: Bruchstücke eines Thongefäfses und einer Deckelschale von Nieder-Siegersdorf, Kr. Freystadt.

Ankäufe. Zwei Sammlungen von Thongefäfsen und Beigaben aus dem Landkreis Liegnitz. Modelle von 6 Steinfiguren vom Zobten, Kr. Schweidnitz. Ein kleines Thongefäfs und eine Bronzenadel von Sulau-Peterkaschütz, Kr. Militsch.

PROVINZ SACHSEN

Geschenk. Herr Fabrikant H. Sökeland in Berlin: eine Urne mit reichen Beigaben römischer Zeit von Zethlingen, Kr. Salzwedel.

Ankauf. Urnen von Ziesar-Steinberg, Kr. Jerichow I.

PROVINZ HANNOVER

Geschenke. Herr stud. med. Assmy in Potsdam: einen Steinhammer und Thongefäfse von Apensen, Kr. Stade. Herr L. Vausch in Berlin: einen vorzüglich erhaltenen Bronze-Celt von Börger, Kr. Hümmling und einen Bronze-Schmalmeifsel von Ostenwalde, Kr. Hümmling.

Ankauf. Urnen und Beigefäfse von Steimbke, Kr. Nienburg.

PROVINZ SCHLESWIG-HOLSTEIN

Geschenk. Herr Generaloberarzt a. D. Dr. Weifs in Meiningen: einen mit grofsem Geschick behauenen Entwurf zu einer Feuerstein-Lanzenspitze ungewöhnlicher Gröfse von Heide, Kr. Norderdithmarschen.

MECKLENBURG

Geschenk. Herr Geh. Reg. Rat Prof. Dr. von Kaufmann in Berlin: einen diademförmigen Bronze-Halsschmuck mit reicher Ornamentierung.

THÜRINGEN

Ankauf. Zwei Sammlungen von Steingeräten von verschiedenen Fundorten.

SÜDDEUTSCHLAND

Im Austausch mit dem Römisch-Germanischen Centralmuseum in Mainz erworben: Nachbildungen von Thongefäfsen und Bronzen aus Hessen-Darmstadt und Bayern.

BÖHMEN

Austausch wie oben: Thongefäfs-Nachbildungen von Lobositz a. E.

ITALIEN

Geschenk. Herr Landschaftsmaler Schmidt in Berlin: Photographien von 12 goldenen Kreuzen aus Longobardengräbern. Originale im Germanischen Museum in Nürnberg.

SCHWEIZ

Geschenk. Herr Geh. Medizinalrat Prof. Dr. Rud. Virchow in Berlin: kleine Feuersteingeräte, Knochennadeln und Gehörknöchel vom Menschen aus der steinzeitlichen Ansiedelung am Schweizersbild bei Schaffhausen.

Ankauf. Durch gütige Vermittelung des Historischen Museums in Bern: acht Gräberfunde aus dem Grabfelde von Molinazzo, Kanton Tessin.

VOSS

J. KUNSTGEWERBE-MUSEUM

I. SAMMLUNG

Neuerwerbungen

Nachbildungen von fünf Goldbechern aus den Gräbern von Mykene, ausgeführt von der galvanoplastischen Kunstanstalt zu Geislingen.

Behangschmuck, Bronze mit Email, Spanien, XIV—XV Jahrhundert.

Uhr in Gestalt eines Schmetterlings, Gold mit Email und Perlenbesatz, Ende XVIII Jahrhundert.

Vase, geflammtes Steinzeug von Baudin in vergoldeter Bronzefassung. Paris 1899.

Relief, Steinzeug mit geflammter Glasur nach dem Modell von CH. MEUNIER ausgeführt von DALPAYRAT Paris 1899.

Lüsterfliese, Teil einer Wandbekleidung, Spanien, XIII—XIV Jahrhundert.

Vase, Steinzeug, grün glasiert, China.

Porzellan-Gruppen, Jäger und Mädchen, Venus und Amor. Fabrik von Buen-Retiro, zweite Hälfte XVIII Jahrhundert.

Vase aus mehrschichtigem farbigen Glase geschnitten. Arbeit von DAUM Nancy 1899.

Standleuchter, Schmiedeeisen, Spanien, XV Jahrhundert.

Krönung einer Chorstuhlwange, Holz geschnitzt und vergoldet, mit gemalten Heiligenfiguren. Spanien, XV Jahrhundert.

Seidenbrokat, rot, Gold und weifs, mit Wappenzeichen von Leon und Kastilien, Spanien, XIV—XV Jahrhundert.

Seidenbrokat, rot und Gold mit heraldischem Muster. Spanien, Anfang XVII Jahrhundert.

Gestickte Altardecke aus Leinewand. Spanien, Anfang XVI Jahrhundert.

Geschenke

Herr Cantoni in Mailand: Seidenbrokat, Italien, Ende XVI Jahrhundert. — Zwei Fransen in Knüpfarbeit aus Seide und Gold, XVII Jahrhundert.

Herren Durlacher brothers in London: Beschlagstück, Bronze, Teil eines Möbels.

Herr Graf von Pourtalès: Decke aus einem mittelalterlichen Brokatstoff.

Herr Graf von Tiele-Winckler auf Moschen: Gewebter Wollenstoff mit Figuren und Ornament. Deutsche Arbeit, XV Jahrhundert.

Herr Heinrich Maafs: Drei bedruckte amerikanische Stoffe, modern.

Arbeiten neuerer Industrie

Von Herren Puhl & Wagner in Rixdorf: Mosaikbild für die Weltausstellung in Paris bestimmt; nach dem Entwurfe von Professor MAX KOCH ausgeführt von den Ausstellern.

LXXXVII. Sonderausstellung vom 14. bis 28. März 1900

Gold-, Silber- und Bronzearbeiten aus Privatbesitz und von der Unterrichts-Anstalt des Königlichen Kunstgewerbe-Museums, welche vom Museum — als Sammelstelle für die Weltausstellung in Paris — ausgestellt und dann gemeinsam nach Paris gesandt worden sind.

I. V.:
BORRMANN

II. BIBLIOTHEK

Der Zuwachs der Bibliothek und Ornamentstich-Sammlung betrug 274 Werke und 862 Einzelblätter.

Als Geschenke sind zu verzeichnen:

Herr Kommerzienrat Philipp Dessauer in Aschaffenburg: eine Sammlung von Buntpapieren.

Verlagsbuchhandlung Alphons Dürr in Leipzig: zwei Holzschnitte von LUDWIG RICHTER.

Herr A. Haase, Kunstdruckerei, in Prag: ein Plakat von EMIL ORLIK.

Die 86. Sonderausstellung im Lichthof des Museums vom 8. März bis auf weiteres führte eine Auswahl von Werken und Einzelblättern aus der Freiherrlich von Lipperheideschen Kostümbibliothek vor, über deren Stiftung im vorletzten Jahresbericht berichtet worden ist. Es hatten gegen 1400 Blätter und 500 Werke an Wänden und in Schränken aufgestellt werden können, darunter besonders diejenigen Gruppen, die als Originalquellen, durch ihre künstlerische Bedeutung und durch ihren Wert hervorragen. Unter den Büchern die Handschriften und Stammbücher, die Frühdrucke des Mittelalters und der Renaissance, die Trachtenbücher verschiedener Art, die Stick- und Spitzenmusterbücher, die Kleiderordnungen und Spottschriften, die Uniformbücher, die Werke über Feste, Theater, Fechtkunst und andere Leibesübungen, die älteren Modezeitschriften und Almanache u. a. m.; unter den Einzelblättern ausgewählte Proben der Kupferstiche und Holzschnitte der spätgotischen und Renaissance-Meister, die Sitten- und Trachtenbilder der Spätrenaissance, Blätter von CALLOT, HOLLAR, BOSSE, Portraits der französischen Schule, Stiche nach WATTEAU und anderen Meistern des XVIII Jahrhunderts, die kostbare Folge des J. M. MOREAU le jeune, englische und französische Karikaturen aus dem XVIII und XIX Jahrhundert, zahlreiche Modekupfer, Volkstrachten und vieles mehr.

JESSEN

III. UNTERRICHTS-ANSTALT

Schuljahr 1899/1900

Das Wintersemester wurde am 2. Oktober 1899 begonnen und am 31. März 1900 geschlossen.

Die Zahl der Schüler betrug:

	Tagesschüler Voll-schüler	Tagesschüler Hos-pitanten	Abend-schüler	Zu-sammen
Schüler . . .	109	4	204	317
Schülerinnen	49	5	84	138
Zusammen	158	9	288	455

von denen insgesamt 1022 Plätze belegt wurden.

I. V.:
JESSEN

Berlin, gedruckt in der Reichsdruckerei.

Einundzwanzigster Jahrgang Nr. 4. 1. Oktober 1900

AMTLICHE BERICHTE

AUS DEN

KÖNIGLICHEN

KUNSTSAMMLUNGEN

DAS JAHRBUCH DER KÖNIGLICH PREUSSISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN ERSCHEINT VIERTELJÄHRLICH
ZUM PREISE VON 30 MARK FÜR DEN JAHRGANG

I. KÖNIGLICHE MUSEEN

1. April — 30. Juni 1900

A. GEMÄLDE-GALERIE

Der Gemälde-Galerie wurden seitens des Kaiser Friedrich-Museums-Vereins die folgenden Gemälde als Erwerbungen desselben zu dauernder Aufstellung in der Galerie überwiesen:

FRANCESCO GUARDI, Ansicht der Giudecca in Venedig. Tüchtiges gröfseres Bild von sonniger Helligkeit bei reichen Farben und feiner Luft. Da die Galerie bisher kein gutes Werk von GUARDI besafs, so ist diese Erwerbung sehr erfreulich.

TINTORETTO, Verkündigung Mariä; in einer Halle mit Ausblick auf einen Park. Sehr grofses, helles und farbenreiches Bild mit zwei anmutig bewegten Gestalten.

A. DÜRER, Bildnis eines jungen Mädchens, von 1507; im Imhofschen Besitz wiederholt beschrieben (vergl. Jahrbuch 1899 S. 263).

G. TERBORCH, Junges Pärchen beim Wein. Als eine der seltenen Kompositionen des Künstlers, die in ihrer ungesuchten Einfachheit doch von überraschender Lebenswahrheit sind, eine glückliche Bereicherung unserer Galerie, die von diesem grofsen Meister jetzt eine verhältnismäfsig grofse Zahl und sehr mannigfaltige Darstellungen besitzt.

Als Geschenk des Herrn Generalconsuls H. Rosenberg erhielt die Galerie zwei kleine waldige Berglandschaften von ADAM ELSHEIMER, mit kleiner Staffage aus der Geschichte des Argus, treffliche Bilder von feiner farbiger Wirkung und einer für den geringen Umfang sehr breiten meisterhaften Behandlung, wohl aus der späteren Zeit des Künstlers.

Die neuen Erwerbungen sind z. Z. im Eingangsraum der Gemälde-Galerie ausgestellt.

BODE

B. SAMMLUNG DER SKULPTUREN UND GIPSABGÜSSE

I. ANTIKE SKULPTUREN

Für die Sammlung der Originale wurden eine Anzahl von Grabcippen (sogenannte Pigne) und Untersätzen von solchen mit altlateinischen Inschriften aus Präneste erworben. (C. I. L. XIV 3060. 3076a. 3099. 3119. 3123. 3163. 3201. 3221. 3228. 3277. 3295, aufserdem COVTIO. C.L. und GMINIA. M.F.).

Die Sammlung der Gipsabgüsse wurde vermehrt durch Abgüsse des sitzenden Hermes und der beiden Bronzestatuen des Museums zu Neapel, die als anlaufende Ringer erklärt werden, sowie eine gröfsere Reihe von Abgüssen nach Portraitköpfen in demselben Museum und im Vatikan.

KEKULE VON STRADONITZ

II. BILDWERKE DER CHRISTLICHEN EPOCHE

Käuflich erworben wurden: eine grofse Gruppe in altbemaltem Holz von TILMAN RIEMENSCHNEIDER, darstellend Gottvater den Leichnam Christi auf dem Schofse, eine sehr edel empfundene Arbeit dieses in unserer Sammlung jetzt sehr reich und mannigfaltig vertretenen Künstlers; sowie

das Bronzefigürchen einer Fortuna, italienische Arbeit vom Ende des XV Jahrhunderts; sitzend, den Oberkörper unbekleidet, die eine Hand auf ein Rad legend; ein tüchtiges, wahrscheinlich Florentiner Werk von malerischer Wirkung, das zu den verhältnismäfsig sehr seltenen ganz durchgearbeiteten, sorgfältig patinierten und teilweise vergoldeten Bronzestatuetten dieser Zeit gehört.

Seitens des Kaiser Friedrich-Museums-Vereins, als Erwerbungen desselben im Jahr 1899/1900, wurden der Abteilung zu dauernder Aufstellung überwiesen:

Madonnenrelief von DONATELLO in alt bemalter carta pesta und im ursprünglichen Tabernakel; wohl die schönste Madonnen-Komposition DONATELLOS aus dem Anfang seines Paduaner Aufenthalts, von der nur wenige alte Stucknachbildungen vorkommen. Auch unsere Sammlung besafs nur eine verhältnismäfsig neue Thonnachbildung.

Gruppe der Verkündigung von einem Pisaner Meister um 1380; eine hervorragende Arbeit von einem naturalistischen Künstler in der Richtung des Nino Pisano, ausgezeichnet durch die sehr sorgfältige feine alte Bemalung.

Reitermonument eines Kardinals auf einem Maultier, eine Veroneser Arbeit um 1500, etwa in drei Viertel Lebensgröfse; eine tüchtige Arbeit von schlichter naturalistischer Beobachtung und dekorativer Wirkung in beinahe freiem Hochrelief.

Diese Stücke sind mit Ausnahme des zuletzt genannten Monuments zur Zeit im Eingangszimmer der Gemälde-Galerie ausgestellt.

BODE

C. ANTIQUARIUM

Die Haupterwerbung des Antiquariums besteht in einer Sammlung von etwa 70 Gefäfsen und Geräten in Bronze, Glas, Thon und Elfenbein aus Boscoreale, wo sie zum Teil in der Villa, aus der der Silberschatz herrührt, zum Teil in einer benachbarten Villa aufgefunden wurden. Die Bronzegefäfse, darunter ein Krater auf besonderem Fufs, im Ganzen 65 cm hoch, mehrere grofse Eimer, zwei- und einhenklige Gefäfse, eine Schale in Muschelform sind von hohem künstlerischen Wert, Kasserolen, Kannen u. a. veranschaulichen den Bestand einer vornehmen pompejanischen Haushaltung von den grofsen Prachtgefäfsen herab bis zu einfachen Gebrauchsgefäfsen. Unter den Geräten sind der vollständige Beschlag eines Bettes mit reicher Silberverzierung, zwei grofse Kandelaber, ein Lampenuntersatz mit Lampe und eine Laterne besonders zu erwähnen, unter den Thongefäfsen ein Napf aus terra sigillata mit metopenartig angeordneter Dekoration und ein glasirter Becher mit Weinblattverzierung von der Form und der Gröfse des Hildesheimer Lorbeerbechers.

Für die Vasensammlung wurde ein rhodischer Teller mit der Darstellung einer reitenden Amazone erworben.

KEKULE VON STRADONITZ

D. MÜNZKABINET

Die Erwerbung der Imhoof-Blumerschen Sammlung griechischer Münzen hat dem Kabinet 22041 Münzen zugeführt, die sich auf die verschiedenen Metalle folgendermafsen verteilen: 292 Gold- oder Elektronstücke, 7019 Silber- oder Potinstücke, 14728 Bronze- oder Kupfermünzen, 2 aus Blei.

Durch diese unvergleichliche Erwerbung werden nicht wenige Lücken ausgefüllt, die auch nach dem Ankauf der beiden grofsen Sammlungen Fox (i. J. 1873) und von Prokesch-Osten (i. J. 1875) in unseren griechischen Münzreihen noch geblieben waren. Als der erfreulichste Zuwachs sind in dieser Hinsicht zunächst die Münzen einer gröfseren Anzahl

von Städten, von Königen und Dynasten zu bezeichnen, die in unserer Sammlung bisher nicht vertreten waren, dann eine überaus grofse Menge neuer und interessanter Typen, besonders unter den in Griechenland und Kleinasien während der römischen Kaiserzeit geprägten Münzen.

Da alle für die griechische Münzprägung in Betracht kommenden Gebiete in der Imhoofschen Sammlung vertreten sind, erfährt nun das Berliner Kabinet auch eine Bereicherung aller seiner griechischen Münzreihen. Ganz besonders aber gilt dieses von den Münzen Kleinasiens, für welche die neu erworbene Sammlung eine Fülle von Material bietet, und dieses reiche Material fast durchweg in Stücken von tadelloser Erhaltung. Dass der Schwerpunkt der Sammlung gerade in diesem für die Numismatik und die historischen Studien so wichtigen Gebiet der griechischen Kultur liegt, ist für das Berliner Kabinet ein hoher Gewinn, ebenso wie es als ein besonders günstiger Umstand zu bezeichnen ist, dass in der Sammlung Imhoof gerade diejenigen Münzreihen verhältnismäfsig schwach vertreten sind, die in unserem Kabinet durch ihren Reichtum sich auszeichnen (die Münzen der Stadt Athen, die Tetradrachmenprägung mit dem Namen Alexanders des Grofsen, die in Alexandrien geprägten Kaisermünzen, die Münzen der Sassaniden).

Liegt die wissenschaftliche Bedeutung unserer Erwerbung hauptsächlich in der Vereinigung vieler und schöner Stücke zu grofsen Reihen, so sind es die Unica und die durch hervorragende Schönheit ausgezeichneten Werke antiker Münzglyptik, welche ihr den hohen numismatischen Wert verleihen. Von den nur in einem oder nur in wenigen Exemplaren bekannten Prägungen enthält die Sammlung verhältnismäfsig viele Stücke und grofs ist die Anzahl der durch Feinheit und Schönheit des Styls sowie durch wunderbare Erhaltung sich auszeichnenden Münzen. Eine Auswahl der grofsen Seltenheiten und dieser Perlen griechischer Münzkunst hoffe ich nach erfolgter Einordnung der Sammlung öffentlich ausstellen zu können.

DRESSEL

E. KUPFERSTICHKABINET

Von den Erwerbungen des letzten Quartals sind die folgenden zu erwähnen:

A. KUPFERSTICHE

ISRAEL VON MECKENEM. Die Spinnerin. B. 183.

ALBRECHT DÜRER. Die Madonna von zwei Engeln gekrönt. 1518. B. 39. — Das monströse Schwein. B. 95. Aus der Sammlung Cornill d'Orville.

WILHELM PETER ZIMMERMANN. Augsburger Geschlechtertanz. XVI Jahrhundert.

WENZEL HOLLAR. Heinrich Colthurst. P. 1698 II. — Lady Garrard. P. 1722. — Junges Mädchen mit Korb in einer Landschaft. Rund. Unbeschrieben.

ADRIAN ZINGG. Ansicht von Dresden. — Ansicht von Pillnitz. Aquatinta.

DOMINIK QUAGLIO. Ansichten merkwürdiger Gebäude der Königlichen Residenzstadt München. 1813. 12 Bl.

CORNELIS TROOST. Radierungen und Zeichnungen nach seinen Gemälden. 49 Blatt.

Florentiner Schule XV Jahrhundert. Der Krämer und die Affen. Pass. V. p. 190 Nr. 105. Später Abdruck.

B. HOLZSCHNITTE

ALBRECHT DÜRER. Die Säule mit dem Satyr. B. 129. 4 Blatt. — Die Stickmusterscheibe (sogenannter Knoten). B. 140, I. Zustand vor dem Monogramm. — Wappen der Behaim. B. App. 57, P. 306. — Wappen des Lazarus Spengler. B. App. 58, P. 324. — Der Mann mit der Lustseuche 1496. Gedrucktes Flugblatt mit einem kolorirten Holzschnitt. P. 198. Aus der Sammlung Cornill d'Orville.

C. BÜCHER MIT HOLZSCHNITTEN

Passio siue Historia XI. milium virginum. s. l. e. a. (XV Jahrhundert Deutsch). 4°.

Missale Pataviense. Augsburg, Erhard Ratdolt, 1494. Fol. Mit einem Farbenholzschnitt.

Magnencii Rabani Mauri de Laudibus sancte Crucis opus. Pforzheim, Thomas Anshelm, 1503. Fol.

Johannis Tritemii Liber Octo questionum ad Maximilianum Cesarem. Oppenheim, Johann Hasselberg, 1515. Fol.

Vlr. de Hutten Eq. Ad Caesarem Maximil. vt bellum in Venetos coeptum prosequatur Exhortatorium. s. l. (Augsburg) 1519. 4°.

Doctor Martini Luthers offentlich verhör zu Worms. 1521. o. O. 4°.

Ain Sermon von der Betrachtung des hailigen leidens Christi. Doctor Martini Luthers Augustiners zu Wittenberg. o. J. 4°.

Astrolabii Declaratio ... a Jacobo Koebelio ... audita. Mainz, Peter Jordan, 1535. 4°.

Warhaftige Histori ... von dem Trojanischen Krieg ... durch Dictyn Cretensem ... Augsburg, Heinrich Stayner, 1536. Fol.

Missale secundum ritum augustensis ecclesie. Dillingen 1555. Fol. Mit Holzschnitten von Mathias Gerung. Pass. III. p. 308 Nr. 11—14.

Iginii (Hyginus) Poeticon Astronomicon. Venedig 1482. 4°. Hain * 9062.

Johannis de sacro busto sphaericū opusculū. Venedig 1488. 4°. Hain * 14112.

Biblia Vulgar Historiata. Venedig 1493. Fol. Eine Nachahmung der sogenannten Malermibibel von 1490.

Luciani Opera. Venedig 1494. 4°.

Lorenzo Giustiniano. Libro della vita monastica. Venedig 1494. 4°.

Dello ... Bernardino Corio Milanese Historia cōtinente da lorigine di Milano. Mailand 1503. Fol.

Uita di S. Caterina da Siena. Siena 1524. 8°.

Opera Nova de Achille Marozzo Bolognese. s. l. e. a. 4°.

Le mirouer de la redemption de lumain lignage. s. l. (Lyon) 1482. 4°. Brunet V, 480. (Die ersten 16 Bl. fehlen.) Geschenk.

Miroer de la vie humaine. s. l. 1482. 4°. Hain 13953. Geschenk.

D. ZEICHNUNGEN

ALBRECHT ALTDORFER. Venus und Amor. Bez. und datiert 1508. Federzeichnung. 97 mm hoch, 66 mm breit.

LUCAS CRANACH der Ältere. Der Tod der hl. Maria. Federzeichnung. 214 : 158.

Venezianische Schule um 1500. Bildnisstudie. Kreidezeichnung auf blauem Papier. 227 : 178.

Italienische Schule, Anfang des XIV Jahrhunderts. Initial M mit den drei Marien am Grabe. Deckfarbenmalerei auf Pergament. 241 : 165.

Italienische Schule XIV Jahrhundert. Initial J mit der Weihe einer Kirche. 157 : 76. — Initial M mit der Enthauptung Johannes des Täufers. 114 : 105. — Initial N mit dem hl. Michael. 111 : 108. Deckfarbenmalereien auf Pergament. Ausschnitte aus einem (demselben) Cantionale.

Lombardische Schule, Anfang des XVI Jahrhunderts. Initial J mit der Versuchung Christi. Deckfarbenmalerei auf Pergament. 201 : 154.

Werke neuerer Kunst

RADIERUNGEN

TH. ROUSSEAU. Le chêne de Rochers. 1861.

CH.-FR. DAUBIGNY. Les Bergers. 1874. H. 112. — La Recherche d'une auberge. H. 97 I und II.

CHARLES MÉRYON. Passerelle du Pont au Change. W. 84 I. — Casimir Le Comte. W. 86.

J.-B. CARPEAUX. Blatt mit Studien.

FRANK LAING. L'église St. Aignan. — Vue d'Anvers.

BÉTOUT. Bébé. Farbig gedruckte Radierung.

EUGÈNE BÉJOT. Pont Solférino. Vue d'une fenêtre. Farbig gedruckte Radierung.

G. GODIN. Crépuscule à Paris. — Pointe du Raz. Farbig gedruckte Radierungen.

LACAULT. La Rêveuse.

LUIGINI. La femme au coucou. Farbig gedruckte Radierung.

E. VAN MUYDEN. Tigre au bord d'un lac.

FRANCIS JOURDAIN. La femme au chapeau noir. — La Blanchisseuse. — La Promenade. — Le Paon. Farbig gedruckte Radierungen.

LOUIS POTTER. Woman knitting. — Fisherman. Farbig gedruckte Radierungen.

CH. HOUDARD. Hauteurs de Crozon. — Au Bois. Farbig gedruckte Radierungen.

RICHARD RANFT. Le Salut de l'Ecuyère. — Les Servantes. — Les Régates. — Le Ballet. Farbig gedruckte Radierungen.

CH. MAURIN. L'enfant à la poupée. Farbig gedruckte Radierung.

GASTON EYCHENNE. La Carpe. Farbig gedruckte Radierung.

MARY CASSATT. Les Canards. Farbig gedruckte Radierung.

MORTIMER MENPES. Weibliches Bildnis nach Piero della Francesca. — Weiblicher Studienkopf. Farbig gedruckte Radierungen.

EUGEN DOBY. Bildnis des Direktors der Münze in Wien Böhm. 1883.

LITHOGRAPHIE

CH.-FR. DAUBIGNY. L'arbre au corbeaux.

Aus dem Landeskunstfonds wurden angekauft und dem Kupferstichkabinet überwiesen:

A. KUPFERSTICHE UND RADIERUNGEN

KARL STAUFFER-Bern. Bildnis von Eva Dohm. I. Zustand. — Bildnis des Radierers Peter Halm. I. Zustand. — Bildnis des Radierers Ludwig Kühn. — Bildnis Adolph von Menzels. II. Zustand.

HEINRICH WOLFF-München. Zwanzig Blätter in verschiedener Technik.

FRANZ STUCK. Kämpfende Faune. — Kentaurenweibchen. — Skizzenblatt.

HANS WEYL. Bildnis Sr. Majestät des Kaisers.

HANS MEYER. Bildnis des Prof. Waitz nach L. Knaus. — Bildnis des Dr. Werner von Siemens. — Bildnis der Frau E. Felsing. — — Bildnis des Prof. F. Geselschap.

JOH. W. P. LENZ. 36 Landschaften. Leipzig 1818.

LUDWIG RICHTER. Zehn Ansichten merkwürdiger Gegenden in Sachsen. Dresden. o. J.

JOH. ADAM KLEIN. Ungarische Heubauern. J. 364. I. und II. Zustand.

MÜNCHNER RADIERVEREIN. Heft 1—5. München 1843 ff.

B. LITHOGRAPHIEN

ADOLPH VON MENZEL. Bildnis des Feldmarschalls von Keith. — Bildnis des Herzogs Ferdinand von Braunschweig.

ALBRECHT ADAM. 24 Umrisse (Scenen aus dem russischen Feldzuge im Jahre 1812). München. o. J. qu. Fol.

C. ILLUSTRIRTE WERKE

Das Nibelungenlied als Volksbuch. Berlin 1840. 8°. Mit Holzschnitten von F. W. GUBITZ.

G. Schreiber. Bilder des deutschen Wehrstandes. Karlsruhe 1851. 8°. Mit Illustrationen von F. DIETZ, L. REICH und M. VON SCHWIND.

M. Diesteli. Schweizerische Bilderkalender 1839—1843. Solothurn 1839. 1843. 4°.

C. F. Thiele. Malerische Reise durch Rügen. Berlin. o. J. qu. Fol. Mit 8 Kupfern in Aquatinta.

Heinrich Füger. Der Messias. Ein Cyklus von Darstellungen nach Motiven aus Klopstocks Messias. Stuttgart. o. J. Fol. Mit Kupfern.

Klaus Groth. Quickborn, mit Holzschnitten nach Zeichnungen von OTTO SPECKTER. Hamburg 1868. 8°.

Der Nibelungen Noth, illustriert mit Holzschnitten nach Zeichnungen von J. SCHNORR VON CAROLSFELD und E. NEUREUTHER. Stuttgart und Tübingen. 1843. 4°.

An Geschenken gingen der Abteilung zu:

HANS MEYER. Ruhm und Friede. Nach dem Fresko F. Geselschaps in der Ruhmeshalle in Berlin. Überwiesen vom K. Ministerium der geistlichen p. p. Angelegenheiten.

ROBERT TROSSIN. Bildnis des Grafen August Heinrich Herrmann von Dönhoff-Friedrichstein. Nach dem Gemälde von J. Heydeck. Geschenk Sr. Exc. des Wirklichen Geheimrats Grafen August von Dönhoff-Friedrichstein.

HANS WEYL. Bildnis Sr. Königlichen Hoheit des Prinzen Heinrich von Preufsen. Geschenk des Künstlers.

LIPPMANN

F. ÄGYPTISCHE ABTEILUNG

Auch in dem verflossenen Winter sind wir durch die Güte des Herrn Dr. von Bissing in den Stand gesetzt gewesen, die Ausgrabung an dem Sonnentempel des Königs Ra-en-user zu Abusir weiter zu führen. Die Ausgrabung hat diesmal überraschende Resultate ergeben. Zu den bereits vorhandenen Bruchstücken aus der Darstellung der Ceremonien beim Jubiläum des Königs traten sehr zahlreiche neue hinzu. Und in einer besonderen Kammer fanden sich Bilderreihen, die man an dieser Stelle nicht erwartet hätte. Die verschiedenen Jahreszeiten führten dem Gotte oder dem Könige alles das zu, was sich in der Natur in ihnen zuträgt: die Vermehrung der Tiere, das Wachstum der Pflanzen, die Arbeiten auf dem Felde und auf dem Wasser u. s. w. Dieses hat dem Künstler die Gelegenheit gegeben, eine Reihe jener vollendeten Tierdarstellungen zu schaffen, wie sie vereinzelt uns auch in manchen Gräbern jener Zeit begegnen. Sowohl von diesen Reliefs als auch von denen der Jubiläumsbilder ist unserer Abteilung ein beträchtlicher Teil überwiesen worden, der

unseren ohnehin schon reichen Bestand an Skulpturen des alten Reichs in der erfreulichsten Weise ergänzt.

Im Anschluss an diese grofse Grabung konnte noch an einem anderen Punkte neben einer Pyramide des Feldes von Abusir eine Versuchsgrabung vorgenommen werden. Die Pyramide erwies sich als die des Königs Nefererkere; in den zu dieser Anlage gehörigen Ziegelhäusern wurden allerlei Gegenstände aus dem alten Reiche gefunden, die in die Königlichen Museen gelangt sind. Ein eigentümlicher Mühlstein verdient besonders erwähnt zu werden.

Der im Sommer vorigen Jahres von Herrn Dr. Reinhardt als Leihgabe überwiesene Papyrusfund von Kahun erwies sich schon bei vorläufiger Ordnung als so interessant, dass nichts unterlassen werden durfte, um seine genaue Herkunft festzustellen. Eine Grabung an dem mutmafslichen Fundorte ergab mit Sicherheit, dass der gesamte Fund aus einem Kehrichthügel neben dem alten Tempel stammt, auf den die nicht mehr gebrauchten Akten des Tempels im Altertum hingeworfen waren. Gleichzeitig fanden sich in diesem Kehricht allerlei Töpfe, Kinderspielzeug und andere Geräte, die für unsere Sammlung durch ihre genaue Datierung von besonderem Interesse sind.

Von den anderweitigen sehr zahlreichen Erwerbungen dieses Vierteljahrs, die wir zumeist den Bemühungen des Herrn Dr. Reinhardt und der Herren Drr. von Bissing, Borchardt und Schäfer zu verdanken haben, können hier nur die wichtigsten Stücke genannt werden:

Aus den drei ersten Dynastien (um 3000 v. Chr.)

Sechs Mumien von Erwachsenen, die sich von den Mumien der späteren Zeit schon durch ihre Körperlage unterscheiden. Sie liegen mit angezogenen Knieen auf der linken Seite und sind in Leder oder Matten eingehüllt. Die eine hält in den Händen eine der grünen Schieferplatten, wie man sie in der ältesten Zeit zum Reiben der Schminke benutzte. Bei einer anderen ist erhalten was ihr in das Grab beigegeben war: Töpfe, Brote, ein Holzkästchen, ein Kamm, eine Frauenfigur aus Thon, ein hölzerner Siegelcylinder mit dem Namen und anderes.

Mumie eines Kindes in einem Korbe.

Elfenbeinfigur einer Frau, die ihr Kind säugt, unbekleidet mit eigentümlicher Haartracht.

Reibplatten aus Schiefer, die eine in Gestalt eines Elefanten, auf der anderen, die einen Fisch darstellt, hat der alte Besitzer den Fischer mit dem Netz eingekratzt.

Grofses Thongefäfs mit eingeritzten Tierfiguren.

Steinmesser, der Griff mit Kupferblech umwickelt, und steinerne Keulenköpfe.

Aus der Zeit des sogenannten alten Reichs (um 2500 v. Chr.)

Bruchstücke verschiedener Grabreliefs mit Bildern des Ackerbaues, der Begräbniszeremonieen u. a.

Dioritschale mit dem Namen des Cheops.

Zwei Grabsteine aus dem Ende des alten Reichs in dem eigentümlich rohen Stil dieser Zeit.

Aus der Zeit des sogenannten mittleren Reichs (2000—1800 v. Chr.)

Figur einer Frau mit Kind, merkwürdig durch die Aufschrift »dass der Frau ein Kind gegeben werde«, die uns lehrt, zu welchem magischen Zwecke diese häufigen Figuren bestimmt waren.

Thönerne Opfertafeln in Gestalt von Höfen und Häusern.

Aus der Zeit des sogenannten neuen Reichs (etwa 1600—1200 v. Chr.)

Der Regierung des merkwürdigen Ketzerkönigs Amenophis IV, deren eigentümliche Kunst in den Königlichen Sammlungen schon so gut vertreten ist, entstammen die folgenden neuen Erwerbungen:

Farbige Skizze eines Bildhauers: dem jugendlichen Könige, der sich in nachlässiger Haltung auf einen Stock lehnt, reicht die Königin Blumen. Das Motiv und die freie Bewegung der Figuren entspricht schon ganz dem neuen Stile, doch kündigt sich die spätere Manieriertheit desselben höchstens in dem Porträt der Königin an.

Bruchstück eines kleinen Reliefs, das den König darstellte, wie er die Königin auf dem Schofs hielt; sie knüpft ihm einen Halsschmuck um.

Kopf des Königs aus einem gröfseren Relief, völlig manieriert.

Ecke von dem Granitsarge des Herrschers.

Von den anderen Altertümern des neuen Reichs seien erwähnt:

Statuette eines hockenden kleinen Mädchens, das ein mantelartiges Gewand um die Schultern geschlagen hat, von grofser Feinheit der Arbeit.

Zierliche Statuette eines hockenden Schreibers, der sich leicht über seine Arbeit beugt.

Bruchstücke verschiedener Tempelreliefs.

Bruchstücke von Grabreliefs, dabei Darstellung des Leichenzugs: die kleinen Kinder des Toten werden in Tüchern getragen; dahinter folgt ein Wagen.

Malerei auf Stuck aus einem Grabe der 18. Dynastie: drei Damen, die, Blumen in den Händen, auf niedrigen Bänken sitzen; vor ihnen eine Dienerin, die ihnen zu trinken reicht.

Zwei kleine Denksteine mit einer Darstellung des syrischen Gottes Rescheph.

Sammlung bemalter Thonkrüge, vielleicht aus dem Palaste Amenophis' III zu Theben; auf einem springenden Pferde.

Flasche aus rotem Thon, in Gestalt einer säugenden Frau.

Hölzernes Scepter, das oben mit bunter Rinde verziert ist und den Namen des bekannten Gütervorstehers Sen-mut trägt.

Kleine hölzerne Harfe, der Schallboden mit Leder überspannt.

Bronzespiegel, als Griff ein kleines Mädchen, das eine Katze hält.

Skarabäen: Tutmosis III auf dem Kriegswagen und der König, einen Beamten belohnend.

Aus der Spätzeit
(etwa 700—300 v. Chr.)

Grofses Alabastergefäfs mit dem Namen des Perserkönigs Artaxerxes (465—424 v. Chr.) »Artaxerxes der grofse König« in Hieroglyphen, in persischer, neususischer und neubabylonischer Keilschrift.

Sogenannte Neujahrsflasche aus hellblauer Fayence; darauf dargestellt: Spazierfahrt in den Sümpfen, Harfenspiel u. A.

Vorlagen für Steinmetzen, u. A. zum Rumpf einer Königsstatue und zu Säulenkapitellen.

Aus griechisch-römischer Zeit

Denkstein mit dem Bilde der »Isis vom heiligen Berge zu Hermonthis«.

Bruchstück eines Tempelreliefs; das Kultbild des Amon, verhüllt, wie es in der Prozession herumgetragen wurde.

Torso einer Priesterstatue mit demotischer und hieroglyphischer Inschrift.

Bruchstück einer Mumienhülle mit der Darstellung der heute Schaduf genannten Vorrichtung zum Bewässern der Felder.

Sarg eines Ibis in der Gestalt der Mumie des Tieres.

Bronzefigur eines gepanzerten Anubis.

Spiegel aus Marienglas; den Griff bildet die Figur einer nackten Frau aus bemaltem Stuck.

Aus christlicher und arabischer Zeit

Grabstein einer Maria, darauf das alte Hieroglyphenzeichen des Lebens als Kreuz verwendet.

Koptischer Grabstein eines Kosma vom Jahre 799 n. Chr. mit langer Inschrift, in der er seine Krankheit und Verlassenheit schildert.

Arabischer Grabstein eines Said vom Jahre 190 der Flucht, also dem vorigen etwa gleichzeitig.

Die Sammlung der Ostraka wurde um 387 Stück aus Theben, darunter viele hieratische, bereichert.

Für die Sammlung der Gipsabgüsse wurde ein Abguss der Statue des Bekenchons in München erworben.

Geschenke erhielt die Abteilung von Herrn Professor Schweinfurth, der ihr eine Anzahl altägyptischer Steingewichte überwies, und vom Römisch-Germanischen Central-Museum zu Mainz.

ERMAN

G. VORDERASIATISCHE ABTEILUNG

Erworben wurde eine wertvolle Sammlung von 203 neubabylonischen Thontafeln aus der Zeit von Nebukadnezar bis Darius, unter ihnen mehr denn 100 in vortrefflicher Erhaltung. Die Tafeln stammen augenscheinlich aus dem Hügel Dschumdschuma, der Stätte der »City« von Babylon. Es sind zu-

meist Handels- und Rechtsurkunden, doch befinden sich auch etliche Briefe darunter.

Erworben wurden ferner 7 babylonische Siegelcylinder, welche alle, sei es durch das Material, aus welchem sie hergestellt sind, sei es durch ihre bildliche Darstellung oder ihre Aufschrift ein gewisses Interesse beanspruchen. In besonderem Mafse ist dies mit einem der Fall, welcher Gilgamesch, dessen Freund Eabani und einen dritten Mann im Kampf mit allerlei Ungeheuern darstellt: auf diesem sind zu dem mit einem Löwen ringenden Eabani, welcher wie sonst als ein Stier mit Menschenkopf und Hörnern abgebildet ist, in altbabylonischer Keilschrift drei erklärende Zeichen gefügt, nämlich *AM. S I. amêlu* d. i. »Wildochs-Mensch«.

Die Sammlung babylonischer Backsteine wurde durch je einen beschriebenen Ziegel des Königs Bur-Sin von Ur, sowie des Ur-Ninib, Königs von Isina, Königs von Sumer und Akkad, vermehrt.

Endlich wurde, aufser einer bronzenen babylonischen Lampe, ein Inschriftfragment des Sohnes des Patesi Ur-Bau von Lagasch erworben. Die Inschrift, von welcher noch 7—8 Zeilen erhalten sind, gehört zu einem Weihgeschenk aus hartem, schwarzem, polirtem Stein, und es ist nach den erhaltenen Spuren sehr wahrscheinlich, dass der als Sohn des Patesi Ur-Bau bezeichnete Priesterkönig von Lagasch kein anderer gewesen, als Nammağani.

DELITZSCH

H. MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE

I. ETHNOLOGISCHE ABTEILUNG

INDIEN

Erwerbungen. Eine Sammlung Papierabklatsche von Reliefs des Tempels von Angkor Wat.

MALAIISCHER ARCHIPEL

Geschenke. Herr Carl Stangen: zwei Modelle, Haus und Schiff, Singapore.

Ankäufe. Kalang-Figuren von Java; ein Wayang Kalitik aus Desa Kedungwungi, Pekalongan, Java.

OSTASIEN

Ankäufe. Ein älteres japanisches Tempelbild, der Shingon-Sekte (Mysticismus) angehörig. Die japanische Originalbezeichnung auf der Rückseite lautet: Kongôkai mandara (= Sanskrit: Vajradhâtumaṇḍala). Es bildet somit die Ergänzung zu einem bereits früher erworbenen Maṇḍala-Bild; die Fortsetzungs- und Ergänzungshefte des »Nihon bijutsu gahô« = »Magazine of Japanese art«; die Fortsetzung des grofsen kultur- und kunstgeschichtlichen Lieferungswerkes in Folio: Kokkwa Nr. 99—117; Photographien aus Nordost-Tibet, aufgenommen durch Dr. Futterer in Karlsruhe.

PERSIEN

Ankauf. Eine gravierte Schale.

OSTAFRIKA

Geschenke. Herr Oberleutnant Glauning schenkte in abermaligem Anschluss an die früheren hochbedeutsamen Sammlungen, die ihm das Museum seit 1895 zu verdanken hat, eine Anzahl wichtiger Stücke aus Uwinsa. Herr Hauptmann von Prittwitz und Gaffron schenkte eine wichtige Sammlung aus Uhehe und Upogoro. Herr Hauptmann Langheld, gleichfalls schon seit Jahren ein Gönner des Museums, schenkte einen Blasebalgbezug aus Irangi. Herr Carl Wiese schenkte eine grofse Sammlung von den Angoni, Senga, Atschewa und Wasimba, alles aus der Gegend von Chiromo, die bisher im Museum noch so gut wie gar nicht vertreten war und durch diese Schenkung nun mit einem Male in sehr würdiger Weise zur Vertretung gelangt. Herr Hilfskassenführer Wendt schenkte eine »Zauberkiste« mit mannigfachem Inhalt, aus dem Besitze des gefürchteten Hauptes des Kroni-Aufstandes. Herr Bergassessor Dr. Dantz schenkte einen eigenartigen eisernen Kopfputz in Gestalt einer Federkrone. Der Güte des Herrn Oberleutnant Baumstark ist eine gröfsere Sammlung aus dem abflusslosen Gebiete Deutsch-Ostafrikas zu verdanken.

Ankauf. Eine Thonpfeife aus Uganda und einige Stücke aus Madagaskar.

WESTAFRIKA

Geschenke. Herr Oberleutnant Graf Zech schenkte eine gröfsere Anzahl ethnographischer Stücke aus dem nördlichen Hinter-

lande von Togo, alle von grofser wissenschaftlicher Bedeutung und mit bewundernswert genauen Angaben aus dem Munde zuverlässiger Eingeborener. Ebenso hat Dr. Kersting im Anschluss an seine früheren wertvollen Zuwendungen abermals eine Serie wichtiger Stücke aus dem nördlichen Togo, darunter als völlige Neuigkeit Pfeile aus Dagomba mit einem kleinen Federbüschel auf einer der Kerbenspitzen, geschenkt. Frau Oberst von Queis schenkte die von ihrem verstorbenen Sohne, Leutnant von Queis, hinterlassene Sammlung mit vielen wichtigen neuen Stücken aus dem westlichen Kamerun, darunter mehrere geschnitzte Köpfe in einem eigenartigen, bisher unbekannt gewesenen Stil.

In die Form eines Tausches mit Herrn Professor Hans Meyer gekleidet ist eine wichtige Erwerbung aus Benin, eine grofse Rundfigur, einen Europäer darstellend, eine andere Rundfigur (angeblich eine Königin von Benin), eine von einem gröfseren Bildwerk stammende Gruppe mit zwei Figuren, eine vorzüglich schöne Panthermaske, eine von allen sonst bisher aus Benin bekannten Typen abweichende Glocke, ein erzenes Messer und ein aus Elfenbein geschnitzter Ibis. Herr C. H. Read schenkte einen bemalten Gipsabguss des schönsten im British Museum befindlichen Benin-Kopfes und Herr Professor Hans Meyer gestattete die Abformung von vier für uns wichtigen Stücken seiner eigenen Benin-Sammlung. Herr Oberarzt Dr. Sydow schenkte die vollständige Haartracht einer Pangwe-Frau.

Durch Kauf wurden erworben drei Sammlungen aus Kamerun, im ganzen mit 257 Nummern, aufserdem ein schönes Holzgefäfs aus Benin in Form einer Antilope.

SÜD-AFRIKA

Durch Tausch erworben: drei in Tierform aus Horn geschnitzte Behälter für Schnupftabak.

NORD-AFRIKA

Geschenk. Herr F. Kilian schenkte eine Schnur mit Thonperlen von den Guanchen.

OCEANIEN

Geschenke. Herr Prof. Lewin schenkte einen Angelhaken von den Salomonen von ganz ungewöhnlicher, bisher hier nicht vertretener Form. Herr Prof. Baessler schenkte zwei kostbare alte Ruderkeulen von den Markesas, von ganz seltener Gröfse und ungewöhnlicher Form. Herr Dr. Thilenius schenkte eine grofse typisch bemalte Tapa von Samoa und hatte die Güte, die Erwerbung ausgezeichneter Modelle eines Schleppnetzes und eines Tuthornes aus Neuseeland zu vermitteln. Herr C. Scharf in Hamburg schenkte einen grofsen alten Schleifstein für Steinbeile aus Taiohae, Markesas-Inseln. Herr Missionar John A. Crump schenkte eine Serie von Muschelgeld aus Neu-Britannien, in verschiedenen Stadien der Bearbeitung. Herr Missionar M. Fromm schenkte drei Gesichtsmasken mit menschlichen Knochen aus Neu-Britannien. Herr Edward Tregear, der bekannte Erforscher der polynesischen Sprachen, schenkte ein in wirklicher Gröfse ausgeführtes Modell eines Kotaha, jenes altertümlichen, jetzt vergessenen Wurfapparates der Maori. Herr von Luschan schenkte zwei Bogen aus Tahiti und drei Pfeile von den Neu-Hebriden, alle fünf Stücke von der zweiten Cookschen Reise stammend.

Durch Ankauf wurden erworben: zwei Sammlungen aus Britisch Neu-Guinea, im ganzen gegen dreihundert Stücke umfassend und reich an grofsen Schnitzwerken und an geschnitzten und bemalten Schädeln aus dem Maipua-Distrikt. Ferner einige ältere Wurfhölzer aus Neu-Holland, ein Schild von den French-Inseln und eine Reihe »prähistorischer« Funde aus Nanmatal.

Die ANTHROPOLOGISCHE SAMMLUNG erhielt an Geschenken: drei Schädel aus Ostafrika (Muhesa, Mbondei, Mdigo) von Herrn Regierungsarzt Dr. F. Plehn und zwei Schädel aus Süd-Ruhanda von Herrn Hauptmann Langheld.

NORD-AMERIKA

Geschenke. Herr Prof. Dr. E. von Drygalski: Grabfunde aus Westgrönland, von seiner im Auftrag der »Gesellschaft für Erdkunde zu Berlin« ausgeführten Expedition herrührend. Herr Scharnweber: Modell eines Kanus aus Birkenrinde der Sioux.

Ankauf. Gerät von Eskimos aus Jacobshavn und Wachsköpfe und -Hände für Kostümfiguren.

CENTRAL-AMERIKA

Geschenk. Frau Cäcilie Seler: zwei Hemden mexikanischer Indianerinnen, eins mit dem Saft der Purpurschnecke gefärbt.

Als Leihgabe überwiesen: von dem Kaiserlichen Gesandten in Serbien, Freiherrn von Wäcker-Gotter, Excellenz; ein mexikanisches Steinjoch, skulptiert.

Ankäufe. Eine grofse Sammlung von Altertümern aus Honduras, Gebiet des Rio Ulua; Gipsabguss einer Steinskulptur aus Mexiko, nachdem Herr Hauptmann von Levetzau freundlichst das Original zur Verfügung gestellt hat.

SÜD-AMERIKA

Geschenke. Herr J. Rochet in Paris: ein kleiner Topf mit Tierornamentik aus Ecuador. Herr Ernst Vahl in Desterro: Topf und altindianisches Steingerät aus Sta. Catharina.

Leihgabe. Herr Prof. Dr. A. Baessler: zwei prächtige Goldhelme der Quimbaya im Caucathal und drei kleinere Goldfunde aus Kolumbien.

BASTIAN

II. VORGESCHICHTLICHE ALTERTÜMER

PROVINZ BRANDENBURG

Geschenke. Herr Gutsbesitzer Hornemann in Ketzin: Urnen und Beigaben der römischen Kaiserzeit von Ketzin, Kr. Osthavelland. Herr Baron Dr. von Saldern, Landrat auf Klein-Mantel: Thongefäfse von Klein-Mantel, Kr. Königsberg i. N. Herr Oberaufseher Hartmann I in Berlin: Urne mit Eisennadel aus einem La Tène-Gräberfelde von Grofs-Lichterfelde, Kr. Teltow. Herr Dr. Brunner und Herr Kaufmann Tschanter in Berlin: kleine Feuersteingeräte, Thonscherben, Bronzemesser und Thonwirtel von Hoppenrade und Buchow-Carpzow, Kr. Osthavelland. Herr Kraatz jun. in Hoppenrade: Feuersteinbeil und zwei unfertige Steinhämmer von Hoppenrade. Herr Maurermeister Grosse in Küstrin: slawisches Gefäfs von Lebus. Herr Ofenfabrikant Klische in Küstrin: Urnen und Beigaben aus einem römischen Gräberfelde in Küstrin. Herr Lehrer Rietz in Freyenstein: Kupferbeil von Freyenstein, Kr. Ostpriegnitz. Herr Amtsrath Pfützenreuter in Amt Wittstock: Urnen und Beigaben von Amt Wittstock und zwei Thongefäfse von Nabern, Kr. Königsberg i. N.

Ankauf. Gröfsere Sammlung von Steingeräten, Bronzen, Urnen u. s. w. von verschiedenen Fundstellen.

Ausgrabungen im Auftrage der General-Verwaltung. Slawische Scherben von Boofsen, Kr. Lebus. Unterteil einer Urne von Ketzin und kleinere Funde von Dyrotz, Kr. Osthavelland. Urnen und Beigaben von Zicher, Kr. Königsberg i. N.

PROVINZ OSTPREUSSEN

Ankauf. Bronzen, Eisengerät und Thongefäfse aus spätheidnischen Gräbern von Clausputszen, Kr. Memel.

PROVINZ WESTPREUSSEN

Ankäufe. Steinzeitgeräte von Grofs-Lonk, Kr. Schwetz. Funde aus dem slawischen Gräberfelde von Kaldus, Kr. Kulm.

PROVINZ POMMERN

Geschenk Herr Rittergutsbesitzer Amtsrat Wahnschaffe in Rottmannshagen: zwei Armbergen und zwei Armringe aus Bronze von Rottmannshagen, Kr. Demmin.

Überweisung der Hafenbau-Inspektion Swinemünde: Feuersteinspan aus dem Haff und Steingerät aus der Oder.

Ankäufe. Bronzecelt und slawische Scherben von Belling, Steinbeil von Dargitz und Feuersteinspan von Stolzenburg, Kr. Uckermünde.

PROVINZ POSEN

Ankäufe. Gröfsere Sammlung, darunter mehrere Gesichtsurnen und ein grofser Depotfund von Bronzen und Eisensachen. Funde aus Skelettgräbern von Luschwitz und aus Steinkistengräbern von Bukwitz, Kr. Fraustadt.

PROVINZ SACHSEN

Geschenke. Herr prakt. Arzt Stimming in Grofs-Wusterwitz: slawische Gefäfsscherben von Grofs-Wusterwitz, Kr. Jerichow II. Herr Pfarrer Lemm in Stöfsen: grofses Nephritbeil von Stöfsen, Kr. Weifsenfels. Herr Nicolaus Wehr in Stöfsen: be-

arbeitete Geweihstücke von Stöfsen. Herr Archivar Gutbier in Langensalza: Steinbeil von Nägelstedt, Kr. Langensalza. Herr Pastor Volkmann in Freist: Thonscherben von Bösenburg, Mansfelder Seekreis.

Ankäufe. Eine grofse Sammlung aus der Altmark. Urnen und Beigaben von Ferchels und ein Feuersteinbeil von Schollene, Kr. Jerichow II. Spätrömische Bronzefibel von München, Kr. Liebenwerda. Neolithische Scherben von Prittitz und eine Kollektion Steingeräte von Stöfsen, Kr. Weifsenfels.

Ausgrabung im Auftrage der General-Verwaltung. Henkelkanne aus einem bronzezeitlichen Grabe bei Goseck, Kr. Querfurt.

PROVINZ HESSEN-NASSAU

Ankauf. Photographien von prähistorischen Fundstücken.

RHEINPROVINZ

Ankäufe. Urnen aus Hügelgräbern bei Delbrück, Kr. Mühlheim a. Rhein. Bronzering und Scherben von Müllenborn, Kr. Daun. Zwei römische Glasgefäfse aus dem Rheinlande.

THÜRINGEN

Geschenke. Herr Dr. med. Florschütz in Gotha: verzierte Knochenspindel von Körner, Kr. Gotha. Herr Prof. Dr. Verworn in Jena: Steinbeil von Nieder-Reifsen, Kr. Apolda, Sachsen-Weimar.

Ankäufe. Eine gröfsere Anzahl Grabfunde aus dem merovingischen Gräberfelde von Weimar. Steingeräte aus der Gegend von Stadtsulza, Sachsen-Weimar. Eine gröfsere Kollektion von Steingeräten, Thongefäfsen und kleinen Bronzen von verschiedenen Fundstellen.

Ausgrabung im Auftrage der General-Verwaltung in Gemeinschaft mit dem Hennebergischen altertumsforschenden Verein in Meiningen. Funde aus der vorgeschichtlichen Befestigungsanlage auf dem Kleinen Gleichberge bei Römhild, Sachsen-Meiningen.

BAYERN

Ankäufe. Funde aus Hügelgräbern der Oberpfalz. Bronzen, Eisengerät und Thongefäfse ebendaher.

GROSSHERZOGTUM HESSEN

Geschenk. Herr Bankier A. Meyer-Cohn in Berlin: römische Henkelkanne aus Glas von Oppenheim.

MECKLENBURG-STRELITZ

Ankauf. Eine Sammlung von Stein- und Flintgeräten aus der Gegend von Woldegk.

SCHWEIZ

Ankauf. Eine Sammlung von Bronze-, Thon- und Holzgefäfsen, Bronze- und Eisengeräten, Bernsteinschmuck u. s. w. aus Gräbern bei Castione und Castanetta, Kanton Tessin.

UNGARN

Ankäufe. Kupfer- und Bronzegeräte von Stuhlweifsenburg. Einige kleine Kollektionen von Bronzen und keramischen Produkten von verschiedenen Fundstellen aus dem Eisenburger Komitat.

ALBANIEN

Geschenk. Herr Dr. P. Träger in Zehlendorf: Wertvolle Grabbeigaben aus Bronze und Eisen meist spätrömischen Charakters.

VOSS

J. KUNSTGEWERBE-MUSEUM

I. SAMMLUNG

Neuerwerbungen

Majolikateller, italienisch, mit dem Wappen einer Nürnberger Familie. XVI Jahrhundert.

Reliefmedaillon, Biscuitporzellan, Portrait des Direktors der Königlichen Porzellan-Manufaktur J. C. Grieninger, Berlin 1791. Halbfigur, modellirt von C. T. RIESE.

Überweisung

Vom Königlichen Kultus-Ministerium: Bronze-Medaille als Preis für Krankenpflege im Auftrage des Königlichen Kultus-Ministeriums modellirt von H. LEDERER.

Vermächtnis

Von Frau Gräfin von Lüttichau auf Stein: Marmor-Vase mit Untersatz, zwei Terracottareliefs, ein Lesepult und Spitzen.

Leihgabe

Durch Herrn Ziesch & Co.: Wandteppich aus dem Besitze der Stadt Dortmund, vier Vorgänge aus dem Leben eines Fürsten; Flandern, XV Jahrhundert.

Arbeiten neuerer Industrie

Von Herrn Prof. Seliger: Tafeltuch in Leinendamast, angefertigt in der Kunstweberei von Langheinrich in Schlitz (Hessen).

Der Entwurf von Prof. SELIGER, Berlin, ist auf Anregung des Geheimen Regierungsrat Dr. Reuleaux der Beschreibung eines Tafeltuches in dem Heldenliede Hugdietrich und Wolfdietrich entnommen.

LESSING

II. BIBLIOTHEK

Der Zuwachs der Bibliothek und Ornamentstich-Sammlung betrug 111 Werke und 914 Einzelblätter.

Als Geschenke sind zu verzeichnen:

Herr Dr. Chr. Scherer in Braunschweig: Christian Scherer, Joh. Heinr. Stobwasser und seine Lackwarenfabrik in Braunschweig. Braunschweig 1900.

The University of California: The international competition for the Phoebe Hearst architectural plan of the University of California. S. Francisco 1899.

Herr Rentner A. Freising in Berlin: Antonio Canova, Opere scelte. Incise e dilucidate da Domenico Anzelmi. Napoli 1842.

Derselbe: 13 Bl. farbige Originalzeichnungen von TH. HOSEMANN.

Herr Geheimer Rat Dr. J. H. von Hefner-Alteneck in München: J. H. von Hefner-Alteneck, Lebens-Erinnerungen. München 1899.

Herr Kommerzienrat E. Nister in Nürnberg: Max Klinger, Amor und Psyche, ein Märchen des Apulejus. München 1880.

Herr Eugen Diederichs in Leipzig: Carl Spitteler, Olympischer Frühling. Epos. Leipzig 1900.

Derselbe: Friedrich von Oppeln-Bronikowski und Ludwig Jacobowski, Die Blaue Blume. Eine Anthologie romantischer Lyrik. Leipzig 1900.

Magistrat von Berlin: Festschmusk der Stadt Berlin auf dem Pariser Platz im Mai 1900.

Ferner schenkten Einzelblätter, besonders Bücherzeichen, Plakate und andere graphische Arbeiten u. a. die Herren: P. H. Beyer & Sohn (Leipzig), Theodor Beyer (Dresden), Bismeyer & Kraus (Düsseldorf), Blank & Co. (Barmen), Breitkopf & Härtel (Leipzig), J. G. Cotta Nachf. (Stuttgart), Eugen Diederichs (Leipzig), W. Drugulin (Leipzig), Josef Sattler (Berlin) und die Continental Havana Compagnie (Berlin).

Die Freiherrlich von Lipperheidesche Kostümbibliothek ist seit ihrer Übernahme um 172 Bände bereichert worden. Darunter sind folgende Geschenke hervorzuheben:

Herr Franz Freiherr von Lipperheide in Berlin überwies 58 neueste Jahrgänge moderner Modezeitschriften.

Herr Rentner A. Freising in Berlin schenkte aus seiner kostümwissenschaftlichen und choreographischen Sammlung 23 uns fehlende Werke in 41 Bänden und 170 Einzelblätter, darunter:

Gioseppe Mitelli, L'arti per via. Bologna o. J.

P. Quast, 'T is al verwart-gaaren, of afbeeldingen van vermomde bedelaaren, en andere gespuis. Amsterdam 1640.

Gottfried Stieve, Europäisches Hoff-Ceremoniel. Leipzig 1715.

Journal des Luxus und der Moden. Herausgegeben von J. F. Bertuch und G. M. Kraus. Bd. 1—19. Weimar 1786—1804.

Costumes de femmes pour le Ballet du Jugement de Pâris pour le carnaval 1804.

(Brühl), Lalla Rûkh. Ein Festspiel mit Gesang und Tanz. Berlin 1822. Mit 23 farbigen Kupfern. (Zwei Ausgaben.)

Quadrilles du Carneval à Berlin 1836.

F. C. Lund, Danske Nationaldragter. Udgivne og forlagte af B. Bendix. o. O. u. J.

(Daumier et Philipon), Les cent Robert-Macaire. Paris 1836—1838.

William Hogarth, Werke. Nach den Originalplatten auf 118 Bl. photolithographiert von C. Haack, nebst . . . Erklärungen der einzelnen Bilder von John Nichols. Bearbeitet von E. Ch. Barshall. Brünn und Wien 1878.

A. Guillaumot, Costumes de l'Opéra XVII—XVIII siècles. Avec une préface de Ch. Nuitter. 50 Planches. Paris 1883.

A. Freising, Leitfaden für den Tanz-Unterricht. Berlin 1892.

Galerie royale de costumes. Paris. (Verschiedene Folgen.)

JESSEN.

III. UNTERRICHTS-ANSTALT

Schuljahr 1899/1900

Das Sommerquartal wurde am 19. April begonnen und am 30. Juni geschlossen.

Die Zahl der Schüler betrug:

	Tagesschüler Voll-schüler	Tagesschüler Hos-pitanten	Abend-schüler	Zu-sammen
Schüler . . .	103	2	162	267
Schülerinnen	52	5	76	133
Zusammen	155	7	238	400

von denen insgesamt 843 Plätze belegt wurden.

EWALD

II. ZEUGHAUS

1. Januar — 31. März 1900

Überweisungen des Königlichen Kriegsministeriums

Fahnenstange des I. Bataillon Grenadier-Regiments Graf Kleist von Nollendorf (1. Westpr.) Nr. 6. 1772—1899.

Fahnenstange des I. Bataillon Infanterie-Regiments Herwarth von Bittenfeld (1. Westf.) Nr. 13. 1814—1899.

Fahne des III. Bataillon Infanterie-Regiments von der Goltz (7. Pommersch.) Nr. 54. 1860—1899.

Fahne vom II. Bataillon Infanterie-Regiments Markgraf Karl (7. Brandenb.) Nr. 60. 1860—1899.

Standartenstange vom Kürassier-Regiment von Driesen (Westf.) Nr. 4. XVIII Jahrh.—1899.

Standartenstange vom Kürassier-Regiment Kaiser Nikolaus II von Russland (Brandenb.) Nr. 6. 1761/62—1899.

Standartenstange vom Dragoner-Regiment Prinz Albrecht von Preufsen (Litth.) Nr. 1. XVIII Jahrh. — 1899.

Standartenstange vom Ulanen-Regiment Grofsherzog Friedrich von Baden (Rhein.) Nr. 7. 1815—1899.

Geschenke

Herr Hofgürtlermeister C. E. Junker, Berlin. 44 Ringkragen für Offiziere, Fahnen- und Standartenträger u. s. w. wie sie bei den verschiedenen Truppenteilen in der deutschen Armee getragen werden.

Herr Hoflieferant L. Verch, Charlottenburg. Berliner Hakenbüchse. XV Jahrh.

Herr C. L. Berger, Harkortshof Barop bei Dortmund. Revolver, Russland. Anfang XIX Jahrh.

Erwerbungen

Jagdnetz. Deutsch. XVI—XVIII Jahrh.

Landsknechtsspiefs. Um 1500.

Kreuz des Allgemeinen Ehrenzeichens, eingeführt 1900.

VON UBISCH

Berlin, gedruckt in der Reichsdruckerei.
VIII

STUDIEN

UND

FORSCHUNGEN

LUCA DELLA ROBBIA

VON WILHELM BODE

Wer einer grofsen Kunstsammlung, deren Aufgabe stetige Vermehrung, Durcharbeitung und vorteilhafteste Vorführung der Kunstwerke ist, längere Zeit hindurch als Leiter vorgestanden hat, wird den wohlthätigen Einfluss dieser Beschäftigung auch auf seine wissenschaftliche Thätigkeit voller Dankbarkeit anerkennen. Die ununterbrochene und unmittelbare Beschäftigung mit den Kunstwerken, die Verantwortlichkeit bei der Anschaffung derselben, die Gelegenheit zu fortwährenden Vergleichen auf den Reisen üben und schärfen den Blick eines jeden, der nicht mit einem künstlerischen Star auf die Welt gekommen ist, in ganz anderer Weise als das fleifsigste Durchblättern auch der reichsten Photographiensammlung. Dieser Gedanke drängte sich mir auf, als ich den Namen des Künstlers niederschrieb, mit dem wir uns hier beschäftigen wollen. Der erste Versuch, in die chaotische Verwirrung der ja fast nach Tausenden zählenden Werke der Künstlerfamilie della Robbia einige Ordnung zu bringen: Barbet de Jouys kurze Abhandlung über den Künstler, knüpft an die Erwerbung der Campana-Sammlung für den Louvre. Allan Marquard wurde zu seinen Robbia-Studien veranlasst durch die Erwerbung und Restaurierung eines Altars von Andrea della Robbia und später durch den Ankauf einer köstlichen Madonna von Luca für seinen Vater, der sie dem Metropolitan Museum in New York überwies. Meine Arbeiten über Luca und seine Schule, die ich seit fünfundzwanzig Jahren an verschiedenen Stellen veröffentlicht habe, knüpfen sich gleichfalls meist an Erwerbungen der verschiedensten Art, die ich im Laufe der Zeit für unsere Sammlung machen konnte. Der günstige Umstand, dass wir gerade in den letzten Jahren von Luca mehrere besonders ausgezeichnete Arbeiten erwerben konnten, deren Veröffentlichung an dieser Stelle mir eine Pflicht ist, veranlasst mich, daran eine Übersicht über die gesamte Thätigkeit des Künstlers zu knüpfen, wie sie bei dem sehr erweiterten und gesichteten Material ein Bedürfnis ist. Waren doch die bisherigen Arbeiten nur auf den einen oder anderen Teil von Lucas Thätigkeit gerichtet, bis auf das neueste Specialwerk von Marcel Reymond: »Les della Robbia« (Florenz, Fratelli Alinari, 1897). Aber gerade das Erscheinen dieses Werkes verlangt ein solches kritisches Eingehen auf die gesamte Thätigkeit des Künstlers; denn wenn auch der Hauptzweck des Buches, wie bei ähnlichen Arbeiten des Verfassers, in der Reklame für den Alinarischen Photographien-Verlag liegt, so tritt doch der Verfasser mit solchem Anschein der Wissenschaftlichkeit, mit einer Sicherheit und Unfehlbarkeit auf und richtet sich, dank der Billigkeit des Buches und der zahlreichen Illustrationen, an ein so grofses

Publikum, dass die darin ausgesprochenen Ansichten weiterer Verbreitung sicherer sind, als es meist bei wirklich wissenschaftlichen Arbeiten der Fall zu sein pflegt.

Um originell zu sein, hat nun leider Marcel Reymond, der zwar die gröfste Hochachtung gegen seine Vorgänger, besonders auch gegen mich ausspricht, sich die gröfste Mühe gegeben, unsere sorgsam begründeten Bestimmungen umzuwerfen; er hat, ohne Kenntnis der zahlreichen wichtigen Arbeiten aufserhalb Italiens, nach Photographien gearbeitet und daraus diktatorisch, was ihm nicht passte, für unecht, für Fälschung, Schulgut u. s. w. erklärt und so wieder die Scheidung der Werke von Luca und Andrea, ja sogar von Künstlern der dritten Robbia-Generation aufs bedauerlichste verwischt. Dass übrigens eine eingehende Widerlegung aller irrtümlichen und willkürlichen Behauptungen Reymonds nicht nötig ist, wird die Aufdeckung der Art seiner Beweisführung und seiner Gründe in einigen wichtigen Fällen zur Genüge erweisen. Vielleicht wird man danach sogar den Eindruck bekommen, dass eine derartige Arbeit sich selbst am besten richte und keine eingehendere Berücksichtigung verdiene; ich glaube aber, dass eine solche vornehme oder ängstliche Zurückhaltung, wie sie in neuerer Zeit namentlich bei uns in Deutschland gegenüber ähnlichen »kritischen« und anmafsenden Publikationen über ältere Kunst an der Tagesordnung ist, nur schadet. In der That haben auf diese Weise die thörichtsten und phantastischten Anschauungen, weil sie mit dem nötigen Selbstgefühl und als unfehlbares Dogma vorgetragen wurden und weil man ihnen nicht widersprach, zahlreiche Proselyten gemacht und eine Drachensaat schreibseliger Nachfolger aufgehen lassen, die manche Teile der Kunstgeschichte so verwirrt haben, dass es schwer hält, sie erst wieder auf ihren früheren Standpunkt zurückzuführen. Freilich ist es richtig, dass man solche Schriftsteller nicht ändern wird; je strenger und vernichtender an ihnen Kritik geübt wird, desto lauter werden sie ihr »Recht« verkünden, denn lernen wollen sie nicht, und schliefslich kommt es ihnen doch vor allem darauf an, sich persönlich geltend zu machen. Dass dies bei Marcel Reymond zutrifft, obgleich er im Brustton der Überzeugung sich als Kämpfer für Kunst und Wahrheit verkündet, geht schon daraus hervor, dass sein neues, eben vollendetes Werk (La Sculpture Florentine, Florenz, Fratelli Alinari) die ganze Robbia-Publikation tale quale übernimmt. Wer aber nicht lernt, wer sich nicht belehren lässt, hat auch keine Berechtigung, andere zu belehren.

Zur Charakteristik des Luca della Robbia und zur Bestimmung seiner Werke ist es mehr noch als bei den meisten anderen Künstlern nötig, zunächst die urkundlich beglaubigten Werke zu betrachten, um auf dieser Grundlage durch Stilkritik andere, nicht bezeugte Werke auf ihre Echtheit prüfen zu können. Für diese Kritik seiner Arbeiten gewinnen wir noch dadurch gröfsere Sicherheit, dass wir die gesicherten Werke des Andrea della Robbia mit heranziehen und danach beide Künstler in ihrer Verschiedenheit uns ein für allemal klar machen.[1])

Lucas erste beglaubigte Arbeit ist gleich sein berühmtestes Werk, die Cantoria für den Dom von Florenz (Renaissance-Skulptur Toskanas Taf. 194—199), worauf er

[1]) Im folgenden verweise ich auf die grofsen Lichtdrucke nach Lucas Werken in der von mir bei F. Bruckmann in München herausgegebenen Publikation der »Denkmäler der Renaissance-Skulptur Toskanas«, worin ich alle nach meiner Ansicht dem Luca zuzuschreibenden Bildwerke, auch die im Privatbesitz und aufserhalb Italiens befindlichen, sowie eine Anzahl ihm nahestehender Arbeiten habe wiedergeben lassen. Ich gebe zur leichteren Orientierung bei den einzelnen Werken die Nummern der Tafeln dieser Publikation an.

1431 den Auftrag bekam und auf die er die letzte Zahlung 1439 erhielt. In einer architektonischen Einrahmung von sehr sauberer, der Antike fast treu entlehnter Form sind nach dem Psalm Davids »Lobet den Herrn« an der Seite zwei Marmorreliefs mit singenden Chorknaben, vorn übereinander an dem Balkon selbst und darunter zwischen den Konsolen des Balkons je vier Reliefs mit spielenden und tanzenden Kindern, Jünglingen und Jungfrauen, genau nach dem Inhalt des Psalms, angebracht. Vergleicht man die Ausführung dieser Reliefs mit der Ausführung der gleichzeitigen Marmorarbeiten Donatellos und Michelozzos, die unter ihren Augen von Pagno di Lapo und noch geringeren Marmisti hergestellt wurden, so kann es nicht zweifelhaft bleiben, dass Luca seine Reliefs im wesentlichen selbst in Marmor ausführte. Auch zeigen sie unter sich keine nennenswerten stilistischen Verschiedenheiten, wenn sie auch nicht alle gleich glücklich geraten sind; sie wurden, wie wir nach zahlreichen ähnlichen Aufträgen annehmen dürfen, zusammen entworfen und nach Modellen gearbeitet, die der Künstler dem Vorstand der Opera des Domes vorgelegt hatte. Die Eigentümlichkeiten des Künstlers zeigen sie schon in voller Ausbildung: glücklich abgeschlossene Komposition von einem der Antike verwandten Halbrelief in einer frei der Antike entlehnten Gewandung; volle schöne Gestalten von frischer Naturwahrheit und reicher Individualität, schön in der Bewegung und im Fluss der Gewänder mit ihren vollen und grofsen, aber dem Körper folgenden Falten. Wenn wir gegenüber Lucas späteren Arbeiten hier eine gröfsere Fülle der Körper, eine gewisse Derbheit in den breiten Gesichtern und gelegentlich selbst in der Bewegung bemerken, so erklärt sich dies aus dem Einfluss Donatellos, namentlich durch seine Puttenreigen an der Kanzel von Prato und an der, Lucas Cantoria gegenüber aufgestellten Sängertribüne, die er gleichzeitig mit diesem arbeitete. Trotz der von Reymond ausgesprochenen Ansicht: »que la matière ne change pas la nature de l'œuvre«, wird mir wohl jeder darin beistimmen, dass diese etwas einförmige Fülle im Fleisch, die in einzelnen Körpern gar zu leer erscheint, mit durch das Material, den Marmor, veranlasst ist.

Eine zweite grofse Arbeit, gleichfalls in Marmor, der plastische Schmuck zweier Altäre für die Kapellen von Petrus und Paulus im Dom womit Luca im Jahre 1438 betraut wurde, scheint nicht über die Anlage von zwei Marmorreliefs aus dem Leben der Apostelfürsten, jetzt im Bargello (R.-S. T. Taf. 203), hinausgekommen zu sein. Sie verraten schon in ihrem unfertigen Zustand edle kräftige Gestalten von grofs stilisierter Gewandung. In den gleichzeitig (1437—1439) ausgeführten fünf Marmorreliefs an der dem Dom gegenüberliegenden Seite des Campanile (R.-S. T. Taf. 201 und 202), mit denen er hier den plastischen Schmuck von Giotto und Andrea Pisano zum Abschluss brachte, verrät sich der bewusste Anschluss an diese Meister so stark, dass man wenigstens beim Tubalkain auf eine alte Vorlage schliefsen möchte. In den beiden lebensvollen Gelehrtengruppen: den in ihrer Verschiedenheit fein charakterisierten Orientalen, die die Arithmetik, und den Griechen, die die Philosophie darstellen, folgt Luca nicht etwa »den von Donatello in seinen Sakristeithüren von S. Lorenzo geschaffenen Typen«, wie M. Reymond meint, denn diese entstanden erst nach Lucas Reliefs; vielmehr gehen sie auf mittelalterliche Vorbilder zurück, die im Anfang des Quattrocento noch lebendig waren.

In einer anderen Marmorarbeit, einem reich komponierten Tabernakel, das dem Künstler bald darauf, im Jahre 1442, für das Hospital von S. Maria Nuova bestellt wurde (jetzt in Peretola vor Florenz, R.-S. T. Taf. 209), macht sich eine gewisse Kälte und Nüchternheit der Marmortechnik, die sich schon in den Reliefs der Sängertribüne hier und da aufdrängt, dadurch stärker geltend, dass der ganze Aufbau wie die Hal-

tung der Figuren etwas gesucht Architektonisches, Gehaltenes und dadurch auch Unbelebtes zeigt. Der Marmor war offenbar nicht das geeignete Material, um Lucas Eigenart voll zum Ausdruck zu bringen.

Dies scheint der Künstler selbst empfunden zu haben. Dafür spricht nicht nur der Umstand, dass aus den vierzig Jahren bis zu seinem Tode nur noch eine Arbeit in Marmor bekannt ist: auch die Zusammensetzung dieses Tabernakels in Peretola aus ganz verschiedenem Material weist darauf hin, dass dem farbenfreudigen Künstler der Marmor allein zur vollen Wiedergabe seines Strebens nicht genügte. In Bronze gegossen ist die kleine Thür des Tabernakels mit Christus als Schmerzensmann sowie darüber, in Hochrelief, ein von zwei Engeln gehaltenes Rund mit der Taube in Lorbeerumrahmung aus Marmor; aus glasiertem und in kräftigen Farben bemaltem Thon sind die mit Rosetten in Bandverschlingung dekorierte Basis des Tabernakels, die Zwickel über dem Relief und der Grund der Pietà sowie die auf dem Marmorgrund des Frieses befestigten plastischen Cherubim und die Fruchtkränze dazwischen. In der Verbindung mit der reichen Vergoldung, welche der Marmor in der architektonischen Einrahmung wie in den Figuren ursprünglich zweifellos aufwies, muss das Tabernakel daher eine sehr starke Farbenwirkung gehabt haben. Aber fremdartig wirkt diese Vermischung der verschiedensten Stoffe doch; sie ist vornehmlich von Interesse für die Entwickelung des Künstlers, der hier ein paar heterogene Stoffe anbrachte, wohl weil er für deren Bearbeitung damals eine besondere Vorliebe hatte. In ähnlicher Weise in verschiedenem Material ist noch ein Hauptwerk Lucas ausgeführt, schon eine Arbeit aus vorgeschrittenerer Zeit: das Grabmal des Bischofs Federighi, jetzt in S. Trinità (R.-S. T. Taf. 235), das der Künstler 1456 in Auftrag erhielt und schon im folgenden Jahre vollendete. Eins der einfacheren Grabmonumente der Renaissance in Florenz, ist es doch eins der geschmackvollsten und schönsten, sowohl in Anordnung, Bedeutung und Ausdruck des Verstorbenen wie nach der kräftigen plastischen und zugleich sehr feinen farbigen Wirkung. Letztere wird namentlich durch den äufserst geschmackvollen flachen, gemalten und glasierten Rahmen mit Blumendekoration hervorgebracht. Die Darstellung der Pietà in den drei Relieffiguren des Hintergrundes ist aber auch hier etwas nüchtern und weichlich.

Ganz in Bronze ist nur eins der Werke Lucas ausgeführt, das er obenein nicht allein arbeitete: die Doppelthür der neuen Sakristei des Domes (R.-S. T. Taf. 214). Seit 1437 war sie Donatello in Auftrag gegeben, ohne dass er sie begonnen hatte; als dieser nun 1443 einem Rufe nach Padua zum Ausbau und zur Ausschmückung der Tribuna im Santo gefolgt war und als er dort sich rüstete, gleichzeitig die Errichtung eines grofsartigen Altars mit reichstem Bronzeschmuck und daneben noch die Herstellung eines bronzenen Reitermonuments des Condottiere Gattamelata in kolossalen Dimensionen zu übernehmen, verzweifelte die Leitung des Domes daran, von ihrem bevorzugten Meister die Thüren der beiden Sakristeien je ausgeführt zu sehen. Sie übertrug daher die Anfertigung eines Modells zu einer der Thüren Donatellos langjährigem Mitarbeiter Michelozzo und auf Grund desselben Ende Februar 1446 die Ausführung dem Michelozzo gemeinsam mit Luca und dem Unternehmer und Giefser Maso di Bartolommeo. Schon nach zwei Jahren war der Rohguss der Vorderseite vollendet, aber nun blieb die Arbeit bis 1461 liegen; damals führte ein Bruder des verstorbenen Maso, Giovanni di Bartolommeo, in etwa zwei Jahren die Ciselierung und Zusammenstellung der einzelnen Teile der Vorderseite aus; der Abschluss des Ganzen, namentlich die Herstellung der (nur aus schmucklosen Feldern bestehenden) Rückseite, wurde 1465 an Luca allein übertragen, der 1467 die letzten

beiden Compartimenti gegossen hatte (wieder gemeinsam mit Michelozzo), aber erst 1476 die Restzahlung auf die ganze Arbeit erhielt.

Nach diesen Dokumenten allein würde man sich schwer Rechenschaft geben über die Art der Ausführung der Thür und der Beteiligung der einzelnen Künstler, wenn nicht der Stil des Ganzen so deutlich die Sprache des *einen*, des Luca della Robbia, redete, dass Vasaris Zuschreibung derselben an ihn allein als durchaus gerechtfertigt erscheint. Freilich ist das nüchterne, für die Wirkung der Reliefs sowohl wie der Köpfe in der Einrahmung derselben wenig günstige architektonische Gerüst und die Einteilung zweifellos die Erfindung von Michelozzo; vielleicht ging aber dessen Modell, das im ersten Kontrakte ausdrücklich genannt wird, auch schon so weit, dass das Schema der Komposition in den einzelnen Feldern angegeben war. Auf Kosten des Ciseleurs haben wir, wenn auch die Arbeit gegenüber manchen Bronzebildwerken Donatellos und anderer Zeitgenossen besonders vorsichtig und gut ausgeführt ist, eine gewisse Trockenheit der Figuren zu setzen; im übrigen ist aber das Ganze zweifellos ausschliefslich Lucas Arbeit. Wenn Marcel Reymond ihm die vier unteren Tafeln mit den Kirchenvätern und die Köpfe in ihrer Einrahmung abspricht und sie für Arbeiten Michelozzos erklärt, so hat er dafür keinen anderen Grund, als dass sie ihm nicht so gut gefallen als die übrigen Reliefs. Ich glaube kaum, dass ihm in dieser Wertschätzung irgend jemand folgen wird; mir wenigstens erscheinen diese Reliefs mit den Kirchenvätern ganz besonders schön. Jedenfalls haben sie aber genau den gleichen Charakter wie die übrigen Reliefs: die fein abgewogene Komposition und meisterhafte Verteilung der Figuren im Raum, den Reichtum der Erfindung bei regelmäfsiger Wiederholung derselben Anordnung, die schönen Gestalten wie die edlen und doch individuellen Köpfe (in den Reliefs sowohl wie in den Köpfen der Einrahmung), die mannigfaltigen Faltenmotive in der grofs behandelten Gewandung, die Natürlichkeit und Ungesuchtheit, die aber das Resultat feinster Berechnung sind. Alle diese charakteristischen Eigenschaften der Kunst des Luca sind den Reliefs und Köpfen an der Sakristeithür gemeinsam. Die grofsen, aber einförmigen und unpersönlichen Typen mit dem stummen Ausdruck, die leeren Formen, die vollen, aber motivlosen Falten, sowie der Mangel an feinerem Kompositionssinn in Michelozzos plastischen Arbeiten stehen im ausgesprochenen Gegensatz gegen die Reliefs der Kirchenväter mit ihrer Fülle von Leben und wahrhaft klassischer Schönheit.

Als Luca della Robbia den Auftrag zu dieser Bronzethür erhielt, hatte er bereits drei Jahre früher ein grofses Relief für die Lünette dieser Thür, oberhalb seiner dort schon aufgestellten Sängertribüne, angefertigt, die Auferstehung Christi (R.-S.T. Taf. 210), lebensgrofse Figuren in Halbrelief aus gebranntem und glasiertem Thon, die ganz weifs auf tiefblauem Grunde waren. Gegenüber, oberhalb der Sängertribüne Donatellos, arbeitete er als Gegenstück auf einen Auftrag, den er im Oktober 1446 erhielt, die Himmelfahrt Christi (R.-S.T. Taf. 211), in gleichem Material und gleicher Färbung. Luca führte hier die ersten bisher urkundlich beglaubigten Arbeiten in bemaltem und glasiertem Thon aus, die seinen Namen vor allem berühmt gemacht haben und mit diesem verknüpft geblieben sind: die »Robbia-Arbeiten«, die in seiner Werkstatt von ihm selbst, wie vor allem von seinem Neffen und seinen Nepoten durch ein volles Jahrhundert zu Tausenden ausgeführt und über Florenz und ganz Toskana und vereinzelt im übrigen Italien verbreitet wurden, aber auch schon in der ganzen christlichen Welt berühmt und gesucht waren. Dass diese beiden Thürlünetten nicht Lucas erste Arbeiten dieser Art gewesen sein können, wie Rey-

mond annimmt, geht schon daraus hervor, dass sie uns die Technik bereits auf der Höhe zeigen.

Die grofse Beliebtheit dieser Arbeiten hatte vor allem zwei praktische Gründe: ihre Billigkeit und ihre Wetterbeständigkeit. Aus dem Kontrakt mit der Opera des Domes über die eben genannte Himmelfahrt Christi sehen wir, dass Luca dieselben sehr rasch (in wenigen Monaten) abzuliefern versprach und einen sehr mäfsigen Preis dafür bedang. Die bemalten Thonreliefs, die man bis dahin, namentlich gerade in Florenz, als Notbehelf anfertigen liefs, wo die Gelder für edleres Material nicht ausreichten, hatten den Nachteil, dass sie, namentlich an der Aufsenseite von Gebäuden, bald litten und allmählich zu Grunde gingen. Luca kam nun darauf, seinen Thonreliefs nach ihrer Bemalung die damals gerade in Florenz durch den Aufschwung der Majolikafabrikation eingeführte und rasch vervollkommnete Zinnglasur zu geben und sie dann nochmals zu brennen, um sie so wetterbeständig zu machen. Es gelang ihm, mehrere Farben, namentlich solche, die auch bei der üblichen teilweisen Bemalung des Marmors angewandt wurden: Weifs, in Nachahmung des Marmors, Himmelblau für den Hintergrund, Grün, Gelb und Braun für den landschaftlichen Vordergrund und daneben noch Violett und Lila, im Brande rein und schön herzustellen und eine gleichmäfsige, sehr zarte Glasur zu erzielen, auf der sich die Vergoldung, wie sie bei Marmorbildwerken die Regel war, in Mustern auf dem Grunde, an den Gewändern und Heiligenscheinen wie in den Einrahmungen anbringen liefsen. Auf diese Rahmen, die er in demselben Material anfertigte und denen er eine sehr kräftige naturalistische Färbung gab, verwandte er die gleiche Sorgfalt wie auf die Kompositionen: die Form der Guirlanden, die für Holzrahmen und zum Teil auch bei Marmor- und Bronzeeinrahmungen schon die Regel waren, formte oder malte er als Blumen- oder Fruchtgewinde in einer Mannigfaltigkeit und mit einem Geschmack, mit einer Schärfe der Naturbeobachtung und einer Feinheit der Stilisierung, die in keiner anderen Zeit erreicht worden ist. In diesen kräftig gefärbten Rahmen kommen seine meist nur zart getönten Reliefs erst zu ihrer vollen Wirkung. Der Geschmack und die technische Vollendung dieser ornamentalen Teile brachten ihm auch bedeutende Aufträge auf architektonische Dekorationen, die kräftige Farbenwirkung zuliefsen: auf Friese, Decken und Fufsböden, die er nach dem, was uns davon erhalten ist, mit gleicher Meisterschaft erfand und ausführte. Diese aufserordentlich prächtige Farbenwirkung war für Luca gewiss eine hervorragende künstlerische Rücksicht, seine Thätigkeit nach dieser Richtung besonders zu entfalten. Sie war aber nicht der einzige Grund: ebensosehr hat dazu zweifellos der Vorzug mitbestimmend gewirkt, die künstlerische Arbeit unmittelbar und voll, zugleich aber auch rasch, wie im Modell, zum Ausdruck zu bringen, während im Marmor und in der Bronze diese Frische des Entwurfs durch die Ausführung, oft durch dritte, handwerksmäfsige Hände, mehr oder weniger beeinträchtigt wurde.

Um aus der aufserordentlichen Zahl dieser »Robbia-Arbeiten« das mit Sicherheit auszuscheiden, was auf Luca selbst zurückzuführen ist, geben uns die beglaubigten Arbeiten in Marmor und Bronze, vor allem aber die nach Urkunden wie nach der Zeit der Entstehung und nach der Angabe des mit Andrea della Robbia noch bekannten und dadurch gut informierten Vasari beglaubigten Bildwerke dieser Art eine genügende Unterlage. Die beiden grofsen Reliefs über den Sakristeithüren des Domes von 1443 und 1446 (letztere erst 1450 vollendet) sind durch die fein abgewogenen, für Luca ungewöhnlich reichen Kompositionen besonders wichtig; innerhalb der klassischen Ruhe, die er auch hier bewahrt, kommt doch eine feine innere Belebung

zum Ausdruck, in der Auferstehung sogar ein realistisches Streben nach starker Verkürzung und nach kräftigen Kriegergestalten im Gegensatz zu der verklärten Gestalt Christi. Die Himmelfahrt bietet ein besonderes Interesse auch durch die Verwandtschaft der Gestalten mit den gleichzeitig entstandenen Figuren und Köpfen an der Bronzethür, namentlich mit den Evangelisten; freilich sind sie in diesem mehr dekorativen Werke nicht so fein und individuell als an den Thürflügeln.

Für den Dom hat Luca zwei Jahre nach dem Himmelfahrtsrelief noch ein paar andere Arbeiten in glasiertem Thon angefertigt, die einzigen von ihm beglaubigten Freifiguren in dieser Technik, für welche ihm 1451 die Summe von 90 Lire gezahlt wurde: zwei knieende leuchterhaltende Engel, die sich jetzt in der alten Sakristei (R.-S.T. Taf. 219) befinden. Sie sind von hervorragender Schönheit in der ganzen Anordnung wie in der Bildung der edlen Jünglingsgestalten, in der geschmackvollen Gewandung und im andächtigen Ausdruck der portraitartigen holden Köpfe.

Die Verbindung Lucas mit dem Bauunternehmer und Bronzegiefser Maso di Bartolommeo, mit dem er die Ausführung der Bronzethür in Auftrag bekommen hatte, brachte dem Künstler bald darauf, im Jahre 1449, einen neuen Auftrag dieser Art, die Ausführung der Lünette über dem Portal von S. Domenico in Urbino (R.-S.T. Taf. 216), dessen Fassade Maso auszuführen hatte: Maria ist mit dem nackten, vor ihr stehenden Kinde zwischen vier Heiligen des Dominikanerordens dargestellt, sämtlich Gestalten von tief religiöser Empfindung bei individuellen feinen Zügen, Maria fast von herber Gröfse, die Gewandung voll und reich.

Damit ist die Zahl der urkundlich beglaubigten glasierten Thonarbeiten Lucas, die uns erhalten sind, schon erschöpft. Durch Vasari wird uns noch eine gröfsere Zahl genannt, für deren Zurückführung auf Luca aufser dem hier besonders glaubhaften Zeugnis Vasaris auch alle inneren Gründe sprechen.

Die Datierung derselben, wie überhaupt der glasierten Thonarbeiten Lucas, lässt sich nur ungefähr angeben; nicht nur, weil die wenigen datierten Arbeiten, mit Ausnahme eines Wappens, aus der gleichen mittleren Zeit des Künstlers stammen (zwischen 1443 und 1449), auch die Technik, wie die Mitarbeit von Lucas Neffen Andrea in den letzten Jahrzehnten erschweren eine genauere Bestimmung ihrer Entstehung. Dafür die Einrahmung als Wegweiser anzunehmen, wie es M. Reymond thut, geht ebensowenig an, weil nur wenige derselben datiert sind und Luca immer neue Motive dafür findet.

Als Arbeiten des Luca sind zunächst zwei Thürlünetten gesichert, ähnlich der gröfseren in Urbino, beide Maria mit dem Kinde in Halbfigur zwischen zwei verehrenden Engeln darstellend. In dem einen dieser Hochreliefs, das sich noch an Ort und Stelle über einer niedrigen Thür in der Via dell' Agnolo (R.-S.T. Taf. 208) befindet, ist das Christkind, das, wie in Urbino, ein Spruchband mit der Inschrift EGO SVM LVX MVNDI in der Hand hält, noch ganz bekleidet; die Engel, die Vasen mit Lilien in den Händen halten, sind schüchterne Jünglingsgestalten; die Gewandung und selbst die Komposition hat noch nicht die Freiheit und die Sicherheit im Fluss der Linien, die Gestalten noch nicht die Individualität und Mannigfaltigkeit wie in den Arbeiten im Dom und in Urbino. Wir gehen daher gewiss nicht fehl, wenn wir dieses Werk früher, also vor das Jahr 1443, setzen. Die zweite Lünette, die Vasari erwähnt, ist vor einiger Zeit beim Abbruch des Mercato Vecchio von dem Kirchlein S. Pierino ins Bargello (R.-S.T. Taf. 213) übertragen. Hier hält Maria das halb von ihrem Mantel bedeckte nackte Kind, das, wie in dem oben genannten Relief, eine segnende Bewegung macht, in beiden Händen, während zu den

Seiten zwei jugendliche Engel anbetend schweben. Der schöne Kopf der Maria hat einen träumerischen Ausdruck, dem andächtigen Blick der beiden Engel verwandt. Auch hier ist die Gewandung noch nicht so frei und grofs in den Motiven wie in den Reliefs der Bronzethür und in den Thonreliefs über den Sakristeien, so dass wir die Entstehung dieser Arbeit wohl gleichfalls früher als jene setzen müssen. Die flache Blumenguirlande ist fast die gleiche wie um die Lünette in Via dell' Agnolo; doch sind die übereinstimmenden architektonischen Ornamente, mit denen sie hier beiderseits eingerahmt ist, in der Lünette des Bargello an der Innenseite der Guirlande zusammengelegt. Sollte dies etwa bei einer Umstellung des Reliefs, wie es sie mehrmals hat durchmachen müssen, geschehen sein? Die wenig glücklichen Verhältnisse und das Fehlen eines äufseren Randes scheinen mir dies wahrscheinlich zu machen. Waren schon in der ersten Lünette die Gestalten der Engel im Verhältnis etwas kleiner als die der Maria und des Kindes, so fällt hier das verschiedene Verhältnis sehr stark in die Augen, da Mutter und Kind etwa doppelt so grofs sind als die Engel. Bemerkenswert ist auch, dass in beiden Lünetten die Figuren auf Wolken oder aus ihnen herausschwebend dargestellt sind.

Weiter nennt Vasari als Lucas Arbeiten die Decken von Michelozzos Tabernakel des heiligen Kreuzes in S. Miniato und von der Grabkapelle des Kardinals Johann von Portugal ebenda (R.-S. T. Taf. 236 und 237). Als Mitarbeiter für diese und ähnliche Arbeiten bezeichnet er Agostino und Ottaviano, die er für Lucas Brüder erklärt, während sie die Söhne eines Duccio sind und mit Luca della Robbia wahrscheinlich in gar keinem Zusammenhang gestanden haben. Der allein bekannte Agostino war jung, aus Verdacht einen Diebstahl begangen zu haben, von Florenz geflohen und entfaltete bekanntlich eine reiche plastische Thätigkeit namentlich in Modena, Rimini und Perugia, die sehr verschieden ist von Lucas Kunstweise und auch die Unkenntnis von dessen Glasur der gebrannten Thonreliefs bekundet. Der hauptsächlichste Gehilfe Lucas bei seinen späteren Arbeiten war sein 1435 geborener Neffe Andrea, den er in seinem Testament seinen Schüler nennt und der bis zu Lucas Tode in seiner Werkstatt blieb und dieselbe später fortsetzte. Für die Ausführung der rein architektonisch dekorierten Kassettendecke in dem Sacellum des Michelozzo ist die Zeit der Entstehung mit Wahrscheinlichkeit durch den 1448 an Michelozzo gegebenen Auftrag auf diesen zierlichen Marmorbau gegeben. Ebenso ist die Entstehung der Decke der Grabkapelle des jung gestorbenen Erzbischofs von Florenz, Johanns von Portugal, durch den Auftrag des Baues dieser Kapelle und der Errichtung des Grabmals an Antonio Rossellino im Jahre 1461 und die Eröffnung derselben 1466 ziemlich genau datiert. In der Anordnung und Färbung ist diese Decke ebenso ausgezeichnet wie in den vier Gestalten der Kardinaltugenden in den Tondi der Ecken. In den holden Köpfen von klassischer Schönheit, dem flüssigen Faltenwurf der Gewänder, die den vollen jugendlichen Körper keusch einhüllen und doch in seinen edlen Konturen und vornehmen Bewegungen verraten, hat hier Luca Gestalten geschaffen, wie sie die Renaissance nicht vollendeter, nicht reiner im Charakter der besten griechischen Plastik hervorgebracht hat. Der Meister, der damals der Mitte der Sechzig nahe war, steht hier noch im Höhepunkte seiner Kunst.[1])

[1]) Von den beiden Gestalten der Gerechtigkeit und der Mäfsigung in glasiertem Thon im Musée de Cluny, Hochreliefs in Rund von ganz ähnlicher Komposition wie die entsprechenden Figuren in S. Miniato, ist erstere eine etwas schwächliche Nachbildung aus Lucas Werkstatt, während die Mäfsigung in ihrer individuellen Bildung, namentlich des Kopfes, eher mit Anlehnung an einen Künstler in der Art des A. Pollajuolo entstanden ist.

Eine ähnliche, noch umfangreichere Arbeit erwuchs dem Künstler durch den Auftrag zur Dekoration der Kuppel der Cappella Pazzi und der Vorhalle derselben. Vasari bezeichnet hier allen Schmuck in glasiertem Thon innen und aufsen als das Werk des Luca. Auch hier wird man nach der Zeit der Entstehung, wie nach dem Stilcharakter seiner Bestimmung recht geben. Freilich lässt sich an gewissen Teilen schon die Beihilfe, insbesondere seines Neffen Andrea, erkennen. Die kleine Wölbung der Vorhalle ist in ihrer fast rein ornamentalen Dekoration (das Pazzi-Wappen in der Mitte ist von einem kräftigen Fruchtkranz, die einzelnen runden Kassetten sind je von einem schmalen flachen Lorbeerkranz umgeben) der Decke von Michelozzos Sacellum in S. Miniato nahe verwandt und, wie diese, wohl auch um die Mitte des Jahrhunderts entstanden. Die herrliche reichgewandete Gestalt über der Thür zur Kapelle, den auf Wolken vor einer farbigen Aureole thronenden Gottvater, das Kreuz in der Rechten, darstellend (M. Reymond nennt die Figur den hl. Andreas!), darf schon nach ihrer Verbindung mit der Aufsenkuppel als gleichzeitig gelten. Im Innern ist die grofse Decke mit den ohne die gewöhnliche glasierte Einrahmung in den Stein eingelassenen Rundreliefs der auf Wolken sitzenden kolossalen Evangelisten (R.-S.T. Taf. 204—207) geschmückt, die, ihre Symbole zur Seite, in die Niederschrift der Evangelien vertieft sind, während an den Wänden die Reliefgestalten der Apostel (R.S.T. Taf. 239 bis 242) in weniger als Lebensgröfse angebracht sind, gleichfalls im Rund und auf Wolken thronend. Zwischen den Evangelisten und den Aposteln ist ein wesentlicher Abstand; nicht nur dadurch, dass jene in reichen, sehr kräftigen Farben dekoriert sind, während diese, wie alle bisher genannten Figuren des Luca, einfach weifs auf blauem Grunde gegeben und teilweise vergoldet sind: ebenso verschieden sind diese Reliefs im Charakter der Figuren. Während die Apostel einfache Gestalten von gefälligen, aber wenig bedeutenden Formen mit reichem, aber etwas unruhigem Faltenwurf sind, zeigen die Evangelistenreliefs Gestalten von mächtiger Bildung, grofser und einfacher Behandlung der Gewandung, ergreifendem Ernst im Ausdruck der grofsartigen, beinahe herben Köpfe. Diese Verschiedenheit erkennt auch M. Reymond. Er erklärt sie daraus, dass die Apostel der mittleren Zeit des Luca, die Evangelisten aber seinen letzten Jahren angehörten; die Überlegenheit der letzteren wäre nur so verständlich, da bei einer frühen Entstehung derselben »il faut renoncer à trouver dans le développement de son art aucun principe d'évolution méthodique«. Das heifst die Kunstgeschichte a priori konstruieren. Gerade als Arbeiten aus den siebziger Jahren würden dieselben unverständlich in dem Œuvre des Meisters wie in der ganzen damaligen Kunst dastehen. Lucas Entwickelung war, seiner Natur entsprechend, vom Naturalistischen, Erhabenen zu allgemeinerer Schönheit und zum Anmutigen. Die Evangelisten haben in ihrer noch an die Gotik erinnernden halb typischen Bildung und herben Gröfse, in ihrer Einfachheit und geringen Abweichung voneinander, in der Symmetrie der Anordnung und Gegenüberstellung wie in der strengen Stilisierung ihrer Symbole noch soviel von dem grofsen Stil der ersten Zeit der Renaissance, wie sie in Donatellos Johannes im Dom und im Matthäus Ghibertis an Orsanmichele die bezeichnendsten und grofsartigsten Werke schafft, dass es begreiflich ist, wenn ein so feiner Kenner wie K. E. von Liphart ihren Entwurf auf den Erbauer der Cappella Pazzi, auf Brunelleschi, zurückführte. Nur als frühe Arbeiten Lucas sind dieselben verständlich; freilich nicht als Jugendarbeiten, denn solche kennen wir nicht von ihm, aber doch als Werke der dreifsiger Jahre, die neben den Reliefs der Cantoria entstanden. Auch der Bau der Kapelle, die Brunelleschi 1429 oder 1430 begann und naturgemäfs zunächst rasch bis zur Einwölbung geführt haben

muss, war um die Mitte der dreifsiger Jahre schon so weit, dass mit dem Schmuck derselben, der Ausstattung des Baues, begonnen werden konnte; im Anfange des Jahres 1443 konnte Andrea Pazzi Papst Eugen IV schon in einem Zimmer, das über der Kapelle lag, bewirten. Die zwölf Apostel an den Wänden sind dagegen ganz augenfällig späte Arbeiten, die zwar Luca noch in Auftrag erhalten und wohl auch skizziert haben wird, deren Ausführung aber die Hand seines Neffen Andrea in den gefälligen, aber etwas schwächlichen Gestalten, den mannigfachen und ansprechenden, aber etwas äufserlichen Köpfen, der fast kleinlichen Behandlung von Haar und Bart, den reichen, aber unruhigeren Falten und der oberflächlichen Durchbildung der Extremitäten deutlich verrät. Genau so erscheint uns Andrea in seinen zahlreichen beglaubigten Arbeiten seiner früheren und mittleren Zeit. Also etwa gerade in die siebziger Jahre, in die Reymond die Evangelisten versetzt, haben wir diese von Andrea in der Werkstatt Lucas gearbeiteten Apostelreliefs zu setzen; dass sie noch vor 1478 vollendet wurden, macht die Vernichtung der Familie Pazzi infolge ihrer Verschwörung in diesem Jahre zweifellos. Auch die reiche Farbigkeit der Evangelisten ist ein Beweis nicht für ihre späte, sondern für ihre frühe Entstehung. Denn wie die Florentiner Plastik überhaupt, so wird auch Luca mit der Zeit weniger farbig, und sein Werkstattsgenosse und Nachfolger Andrea zeigt sogar regelmäfsig ganz weifse Figuren; bei Giovanni kann man aber nicht von Farbigkeit sondern nur von Buntheit sprechen.

Etwa gleichzeitig mit diesen Aposteln wird in der Werkstatt des Luca die Dekoration der Decke einer Kapelle in S. Giobbe zu Venedig (R.-S. T. Taf. 238) entstanden sein. Da der innere Ausbau der Kirche erst 1471 in Angriff genommen, dann aber auch rasch fertiggestellt wurde, so kann diese Decke kaum früher als etwa 1475 entstanden sein. Die Ausführung musste also deshalb schon wesentlich den Gehilfen des damals 75 jährigen Greises überlassen sein; die Nüchternheit in der Komposition der Evangelistengestalten, die in runden Reliefs um Gottvater gruppiert sind, wie der Mangel an Feinheit in der Durchbildung beweisen, dass Luca selbst weder die Erfindung noch die Ausführung gebührt, wenn auch in den Gestalten wie in den Symbolen und in der ganzen Anordnung der Dekoration der Decke Luca von den Gehilfen der Werkstatt ziemlich treu zum Vorbilde genommen wurde. Zwischen diesen Evangelisten und denen des Luca in der Cappella Pazzi ist ein gewaltiger Abstand in Zeit und Kunst, und doch glaubt sie M. Reymond beide als Werke des Luca aus der gleichen Zeit in Anspruch nehmen zu dürfen.

Vasari nennt als Werke des Luca della Robbia noch einige andere dekorative Arbeiten: die Wappen der Gilden über den Statuen an Orsanmichele und das Arbeitszimmer des Piero de' Medici im Palazzo Medici. Erstere müssen schon nach der Zeit ihrer Entstehung dem Luca gehören. Das Wappen der Zunft der Ärzte, eine Madonna im Blumengarten unter einem Tabernakel (R.-S. T. Taf. 212), gehört nicht zu den besten Arbeiten Lucas, unter die sie M. Reymond zählt. Die Art, wie das Tabernakel in das Rund gestellt ist und wie der ornamentierte Bogen direkt auf den zierlichen Säulen steht, wirkt architektonisch unglücklich; Maria hat fast etwas Herbes im Ausdruck und lässt doch die gewohnte Gröfse der Auffassung vermissen; auch sind die Verhältnisse in der Figur nicht glücklich, und das nackte, wenig ausdrucksvolle Kind ist durch die verzwickte Drehung nicht vorteilhaft, während die Gewandung grofs und geschmackvoll gehalten ist. Danach scheint mir die Entstehung noch ziemlich früh, etwa um das Jahr 1440, zu fallen, während M. Reymond dieselbe um 1455 bis 1460 setzt. Das Wappen der Zunft der Kaufleute über Ver-

rocchios Gruppe des Christus und Thomas lässt sich genau datieren: die Parte guelfa, die 1459 den Platz den Kaufleuten hatte abtreten müssen, gab das schöne Wappen im Jahre 1462 in Bestellung. Durch seine Form und durch die Art, wie die Früchte und Blumen in dem flach modellierten Kranz zusammengebunden sind, zeigt es nahe Verwandtschaft mit den Fruchtvasen um die Evangelisten in S. Giobbe zu Venedig und mit dem Wappen Serristori, das wir gleich kennen lernen werden, also mit späten Werken von Luca und aus seiner Werkstatt. Das dritte von Vasari namhaft gemachte Wappen, das der Steinmetzenzunft an der Nordseite von Orsanmichele, ist sehr eigenartig, da es nur aus gemalten und dann glasierten Thonplatten zusammengesetzt ist. Lucas Geschmack in der Anordnung wie in der Erfindung der Ornamente und sein feiner malerischer Sinn kommen hier gleich stark zur Geltung. Die in gleicher Weise behandelte Basis des Tabernakels von Peretola ist in der Färbung sehr verwandt. Dabei tragen die Blumen und Blätter noch einen ähnlichen Stil wie in Donatellos früherer und mittlerer Zeit, namentlich im Hintergrunde des Verkündigungsreliefs von S. Croce. Danach haben wir dieses Wappen gewiss vor die Mitte des Jahrhunderts, wohl um das Jahr 1440 oder bald nachher, zu setzen, während Reymond, um seine geträumte Entwickelung des Künstlers vom Farblosen zum Farbigen zu rechtfertigen, die Arbeit für spät erklärt.

In den Einrahmungen werden wir dieser Art der rein gemalten Dekoration bei Luca noch häufiger begegnen; dass Luca auch Bilder in derselben Weise herstellte, dafür sind uns noch ein paar Beispiele erhalten. Im Museo dell' Opera befindet sich eine kleine Thürlünette, in der nicht nur die Einrahmung durch einen Fruchtkranz, sondern auch die Hauptdarstellung, die Halbfigur von Gottvater zwischen zwei Engeln, in derselben Weise auf flachen Thontafeln nur gemalt und dann glasiert sind. Die etwas unförmigen Gestalten, namentlich die Engel mit ihren eigentümlichen Typen, den plumpen Bewegungen und dem dichten, ungeordneten, flachsblonden Haar haben mit den plastischen Figuren Lucas wenig Verwandtschaft; sie zeigen vielmehr, worauf ich vor Jahren schon im Cicerone hingewiesen habe, den Charakter naturalistischer Maler aus der Mitte des Jahrhunderts, wie Alesso Baldovinetti. Wenn Luca, aus Mangel an Übung im Malen, hier so wenig seinen eigenen Charakter beibehalten hätte, so müsste dieser Versuch nicht in die letzten Jahre des Meisters (wie M. Reymond will, der Luca sicher darin zu erkennen glaubt), sondern in seine frühere Zeit, jedenfalls vor die Mitte des Jahrhunderts gesetzt werden. Es giebt aber noch andere Beispiele solcher »Gemälde« aus Lucas Zeit und Werkstatt, nämlich die blau in blau gemalten glasierten Thontafeln in Medaillonform, in denen die Monate durch je einen Landmann bei der zeitgemäfsen ländlichen Arbeit dargestellt sind. Im South Kensington-Museum gelten sie, wie in der Sammlung Gigli-Campana, mit der sie erworben wurden, als Teile der Dekoration des Arbeitszimmers des Piero de' Medici, die Vasari als Lucas Arbeit aufführte. Dass Vasari hier in dem Auftraggeber sich geirrt hat und dass nicht erst Piero, sondern schon Cosimo das Zimmer von Luca in seiner eigentümlichen Technik ausführen liefs, geht aus der bestimmten Angabe von Lucas wenig jüngerem Landsmanne Filarete im »Trattato« hervor. Diese Medaillons in London haben nun zweifellos zum Dekor eines kleinen Wohnzimmers gedient; sie können auch nur aus der Zeit und daher nur aus der Werkstatt des Luca hervorgegangen sein, wie Technik und Kostüme beweisen. Weshalb sie nun »nicht von Luca sind und auch nicht wert sind, ihm zugeschrieben zu werden«, wie M. Reymonds Verdikt lautet, der auch in ihrer späten Datierung völlig fehlgreift, ist mir nicht verständlich. Solcher feinen Dekorationen gab es gewiss nicht viele

zu jener Zeit, gab es vielleicht nur jene einzige, weshalb sie Filarete wie Vasari ausdrücklich nennen. Auch haben die Figuren (solche macht gerade Filarete an den Wänden namhaft) in ihrer feinen Stilisierung, in der geschmackvollen Anordnung, den kräftigen Formen und dem schönen Faltenwurf den Charakter ähnlicher Gestalten des Luca, wie wir sie z. B. in seinen unfertigen Marmorreliefs im Bargello sehen. Die Entstehung dieser Tondi lässt sich danach wie nach dem Charakter der Schrift und nach ähnlichen Figuren auf den Gemälden dieser Zeit, namentlich bei Pesellino, mit Sicherheit um die Mitte des Quattrocento setzen. In dieser Zeit schmückte aber Luca gerade das »istudietto« des alten Cosimo.

Diesen Arbeiten, die Vasari namhaft macht, lassen sich noch verschiedene ähnliche, zum Teil hervorragende glasierte Thonarbeiten schon nach der Zeit der Entstehung der Werkstätte des Luca zuschreiben, und zwar nach ihrem Charakter und ihrer Bedeutung dem Luca selbst. Zunächst das wohl nur zufällig von Vasari nicht erwähnte Wappen der Seidenweberzunft an Orsanmichele (R.-S. T. Taf. 233): ein Medaillon mit zwei Engeln, die eine Thür zwischen sich halten, eingerahmt von einem besonders geschmackvoll angeordneten Fruchtkranze. Die beiden nackten, auf Wolken stehenden Bürschchen mit ihrem dichten Lockenhaar um die anmutigen Gesichter sind ein paar prächtige, holdselige Gestalten, den Bambini Andreas an der Fassade der Innocenti verwandt, aber noch feiner belebt und frischer als diese. Auch spricht die Glasur wie die Behandlung des Fruchtkranzes dafür, dass sie schon vor der Zeit Andreas, wohl bald nach der Mitte des Jahrhunderts, entstanden sind.

In Lucas Zeit gehören auch die beiden vor kurzem an den Marchese Serristori verkauften Wappen im alten Palazzo Pazzi-Quaratesi, der dem Brunelleschi zugeschrieben wird. Der Palast wurde erst 1445, ein Jahr vor Brunelleschis Tode, begonnen, so dass er höchstens nach dessen Plänen ausgeführt sein könnte. Da die Ausführung des Hofes und der anliegenden Räume, in denen die Wappen sich befinden, erst in die sechziger Jahre fällt (1462—1470), so können diese beiden Wappen, welche die Decken der früher offenen Halle zur Seite des Hofes schmückten: das Wappen der Pazzi und das der Serristori (vermutlich, weil damals eine Serristori die Gattin des Besitzers war), erst um diese Zeit entstanden sein. Jedenfalls entstanden sie vor 1478, da damals der Palast infolge der Verschwörung der Pazzi von den Medici konfisziert, das Wappenfeld verstümmelt und in roher Weise mit den Palle der Mediceer versehen wurde. In der Form, wie das Wappen über einer Art Muschel mit starken Rippen angebracht ist, und in der Bildung des Kranzes stehen sie dem 1462 bei Luca bestellten Wappen der Kaufleute an Orsanmichele ganz nahe und sind im Geschmack der Anordnung, in Feinheit der Modellierung der Früchte, Kraft und Schönheit der Farbenwirkung mindestens gleichwertig. Das umfangreichste und schönste Wappen, das uns von Luca noch erhalten ist, wurde gleichfalls für die Familie Pazzi angefertigt; aus ihrer Villa vor Florenz ist es mit der Sammlung Gigli-Campana in das South Kensington-Museum gekommen. Es ist das Wappen des Königs René von Anjou, der zu den Pazzi in näherer Beziehung stand, mit Emblemen und den Initialen des Königs und seiner 1453 verstorbenen Gattin Isabella. Bald nach 1452 war Jacopo de' Pazzi Ritter des 1448 von René wieder aufgenommenen Ordens der »Luna« geworden, und 1453 trat René in ein Bündnis mit Florenz; um diese Zeit der lebhaften Beziehungen, und zwar sehr wahrscheinlich noch vor dem Tode der darauf erwähnten Isabella, wurde das Wappen durch Luca ausgeführt. Dass Reymond gegen diese geschichtlichen Dokumente die Entstehung desselben aus »stilkritischen Rücksichten«

erst etwa zehn Jahre später setzt, geschieht nur, weil sonst das Luftschloss der Entwickelung des Künstlers, das er aus Willkür und Trugschlüssen aufbaut, sich in Nebel verflüchtigen würde.

Es ist das Verdienst von Carucci und Allan Marquand, zuerst auf ein paar hervorragende Werke des Luca hingewiesen zu haben, die sich in der Nähe von Florenz, in der Kirche zu Impruneta (R.-S. T. Taf. 234) befinden. Die beiden grofsen Marmorbaldachine Michelozzos rechts und links vor dem Chor, auf vier Säulen ruhend, von denen die hinteren an die Wand anlehnen, wurden von ihm seinem Freunde Luca, mit dem wir ihn wiederholt und lange zusammenarbeiten sehen, zum Dekor übergeben. Für eins hat Luca das Tabernakel, für das zweite die Figuren zur Seite von Michelozzos Marmortabernakel gearbeitet, aber nur eins hat seinen ornamentalen Schmuck von ihm erhalten. Leider kennen wir die Geschichte dieser wichtigen Monumente nicht, so dass wir für die Bestimmung der Meister wie der Zeit der Entstehung nur auf den stilkritischen Vergleich angewiesen sind. Dass Michelozzo der Architekt der beiden Baldachine sein müsse und dass auch der Marmoraltar des Madonnentabernakels wohl nur nach seinem Entwurf gearbeitet sein könne, ist fast von allen Seiten sofort erkannt worden; die beglaubigten Arbeiten lassen keinen Zweifel darüber. Wenn freilich bei dieser Gelegenheit M. Reymond das Tabernakel an Orsanmichele, in dem jetzt Verrocchios Thomasgruppe steht, dem Donatello abspricht und nach Schmarsows Vorgang dem Michelozzo allein zuschreiben will, so übersieht er, dass gerade der Altar in Impruneta, den er als hauptsächlichstes Beweisstück heranzieht, nur eine schwache, teilweise selbst barocke Nachbildung (z. B. in der Wiedergabe einer hochgenommenen Markise in Marmor) jener imposanten Nische Donatellos ist, dessen Plan Michelozzo, wie bei den verschiedenen gleichzeitigen Arbeiten, nur in strenge architektonische Formen brachte und in Marmor ausführte. Wenn Reymond dann noch weitergeht und Michelozzo als den eigentlichen Reformator feiert, der zuerst die feine Form der Antike (um 1440) in die italienische Architektur eingeführt habe, so verkennt er Brunelleschi ebensosehr als Donatello und übersieht, dass Michelozzo überall da, wo er ohne seinen grofsen Genossen arbeitet: in Montepulciano, in Mailand, in Ragusa, von einem streng antikisierenden oder überhaupt von einem reinen Stil weit entfernt ist, namentlich in der Dekoration, dass er vielmehr der Mode des Ortes sich fügt und bald gotische Motive, bald überfüllte Renaissancedekorationen mit anbringt. Die Ehren, die Schmarsow und Reymond auf ihn allein häufen, gebühren zum grofsen Teile seinen Vorgängern und Mitarbeitern. Das schwierige Kapitel über Donatello als Architekt und Dekorator lässt sich nicht mit einigen Schlagworten erledigen, indem man Michelozzo an seine Stelle schiebt; dazu sind wir um so weniger berechtigt, da wir wissen, dass seine Zeitgenossen Donatello zu den wichtigsten architektonischen Fragen und Aufgaben heranzogen und ihn, wo er gemeinsam mit Architekten wie Michelozzo arbeitete, stets als den eigentlichen Leiter voranstellten.

Lucas Arbeiten in dieser Kirche zu Impruneta sind die Relieffiguren von Paulus und Markus zu seiten des Marmoraltars der Madonna von Michelozzo, dann der als Gegenstück dienende, ganz in gemaltem und glasiertem Thon ausgeführte Altar des heiligen Kreuzes, mit den Relieffiguren von Johannes dem Täufer und Ambrosius zur Seite und einer Basis mit Engeln, die von beiden Seiten auf die Thür des Ciboriums zuschweben, endlich das oval abschliefsende Hochrelief der Beweinung unter dem Kreuz, sowie die Dekoration des Baldachins über dem Madonnenaltar. Die Figuren sind sämtlich weifs auf blauem Grund, dagegen sind die architektonischen

Teile, die plastischen wie die blofs gemalten, von reicher und kräftiger Färbung. Wenn man allein nach formalen Übereinstimmungen gehen wollte, so müsste man diese Arbeiten etwa gleichzeitig mit dem Tabernakel von Peretola aus dem Jahre 1442 setzen; denn das Tabernakel des heiligen Kreuzes stimmt im Aufbau und in den Details fast genau mit jenem überein. Doch ist es zarter in den Verhältnissen, ganz aus Thon und in der Bemalung (auch im Dekor der Pilaster) sehr fein im Stil der Majolikadekoration gehalten. Die Figuren der Heiligen gehen in der stärkeren Detailausführung, namentlich der Köpfe, über die Apostel der Himmelfahrt im Dom von 1446 hinaus und nähern sich schon den Aposteln in der Pazzi-Kapelle. Wir haben diese Arbeiten danach wie nach anderen Merkmalen wohl schon um das Jahr 1460 zu setzen. Dafür spricht vielleicht auch der Umstand, dass die Architektur nicht ganz vollendet wurde, was sich aus Michelozzos Abreise von Florenz erklären liefse.

In der Beweinung unter dem Kreuz, die jetzt leider an ungünstiger Stelle und in barockem Rahmen sich befindet, ist in den klagenden Gestalten von Maria und Johannes, wie in den lautjammernden Engeln, die zur Seite des Kreuzes schweben, ein dramatischer Ton angeschlagen, wie er sonst in Lucas bekannten Werken nicht vorkommt. In den beiden unteren Gestalten, namentlich im Johannes, hat der Schmerzensausdruck und die Bewegung etwas Starres und zugleich Theatralisches, in den Engeln ist sie ursprünglich und überzeugend, und die Christusfigur ist von einem Ernst, von einer Schönheit der Form und einer Feinheit der Durchbildung, die kaum ihresgleichen hat in der Kunst des Quattrocento. Überhaupt ist in dieser Komposition der Schönheitssinn, der Fluss der Linien, die Gröfse in Haltung und Gewandung, die Sauberkeit der Durchführung in der Färbung und im Email von einem wunderbaren Zusammenklang, wie ihn selbst Luca nur selten wieder erreicht hat. Das gleiche gilt von den schwebenden Engeln in der Basis des Kreuzesaltars. In der Symmetrie und im Fluss der Anordnung, im andächtigen Nahen zu dem Allerheiligsten, das in der Bewegung und im Ausdruck je nach der Entfernung in feinster Weise verschieden ausgedrückt ist, im Eindruck des Schwebens, in der Schönheit der individuellen Köpfe und Gestalten dieser jugendlichen Erscheinungen, im Geschmack der Faltengebung, in der Vollendung der Modellierung steht dieses Relief wohl am höchsten unter allen Arbeiten Lucas, ja unter allen Werken der Renaissance. Beim Vergleich mit dem Kreuzigungsrelief erkennt man, dass Lucas Begabung nicht eine dramatische, sondern eine lyrische war.

Die dekorativen Arbeiten Lucas in der Collegiata der Impruneta sollten sich auch auf die Wölbung und den Schmuck der beiden Baldachine Michelozzos erstrecken. Ausgeführt ist dieser nur an dem Baldachin über dem Madonnenaltar; die Stuckreliefs mit Putten, die jetzt am Fries des anderen Baldachins in den Vertiefungen angebracht sind, welche die glasierten Fruchtgewinde Lucas aufnehmen sollten, sind rohe Arbeiten des späten XVII Jahrhunderts, nicht etwa der Frührenaissance, wie M. Reymond annimmt. An dem vollendeten Baldachin enthält der Plafond sehr schön gebildete Rosetten mit Pinienäpfeln in den Ecken, als Andeutung der ursprünglichen Lage der Kirche, der der Ort seinen Namen — Impruneta aus »in Pineta« umgelautet — verdankt. In das reich und fein durchgebildete Gebälk Michelozzos sind ringsum als Fries kräftig farbige, sehr geschmackvolle Fruchtschnüre eingelassen, ähnlich denen um das Pazzi-Wappen im Palazzo Quaratesi. Von besonderem Interesse sind zwei Madonnenreliefs, die Halbfigur der Maria mit dem Kinde im Arm, die (eigentümlicherweise ganz willkürlich) in den Fries nahe bei einander an der



LUCA DELLA ROBBIA

MARIA MIT DEM CHRISTKIND

GLASIERTES THONRELIEF IM K. MUSEUM ZU BERLIN

1.

Seite nach dem Baldachin über dem Kreuzesaltar zu eingelassen sind; beide bis auf geringe Abweichungen übereinstimmend. Maria hält mit beiden Armen das sich an sie schmiegende bekleidete Kind und neigt leise den Kopf darüber; beide wie traumverloren im seligen Gefühl der Vereinigung, ein köstliches Bild des Mutterglücks. Als die einzige beglaubigte Komposition der Maria mit dem Kinde, neben der Madonna in ganzer Figur an Orsanmichele, ist diese Komposition zur Bestimmung der zahlreichen unbeglaubigten Madonnendarstellungen besonders wertvoll. Von derselben kommen einzelne Nachbildungen in Stuck und Carta pesta vor; eine, im Besitz des Berliner Museums (R.-S. T. Taf. 221 *a*), habe ich als Werk des Luca publiziert, als mir die Originale in Impruneta noch nicht bekannt waren. Statt mich zu beglückwünschen, dass ich darin richtig den Meister erkannt hatte, macht sich M. Reymond darüber lustig, dass ich dieselbe für ein Original hielte. Ich habe allerdings vorausgesetzt, dass Leute, die sich mit der älteren italienischen Plastik beschäftigen, so viel wenigstens wissen würden, dass die Stuckreliefs regelmäfsig Nachbildungen sind, teils aus der Zeit des Künstlers, teils aus späterer Zeit. In dieser Annahme hat mich M. Reymond getäuscht; doch ihm zuliebe möchte ich nicht das, was in jedem Handbuch zu finden ist und was jeder Lehrer der Kunstgeschichte seinen Schülern und Schülerinnen zuerst beibringt, wenn er die Plastik des Quattrocento behandelt, hier noch einmal wiederholen.

In den bisher zusammengestellten Arbeiten sind die Werke des Luca della Robbia, soweit sie sich ihm durch Urkunden oder nach der Zeit ihrer Entstehung und durch gewichtige alte Zeugnisse zuschreiben lassen, erschöpft. Die grofse Mehrzahl der kleineren Arbeiten, die nur nach der Verwandtschaft mit den genannten Werken des Meisters und durch ihre Abweichung von den Werken seiner Nachfolger, namentlich seines Neffen, Schülers und Gehilfen Andrea della Robbia, bestimmt werden können, sind Madonnenreliefs in der Art der beiden am Fries des Baldachins in Impruneta. Eine Reihe derselben befindet sich heute noch in Italien, einzelne noch an Ort und Stelle, die meisten im Bargello. Diese Arbeiten kann ich kurz erwähnen, da sie jetzt fast einstimmig für Werke des Luca erklärt werden; selbst Marcel Reymond folgt bei einer Anzahl derselben unseren Bestimmungen. Doch vorher ein paar Worte über die Verschiedenheiten zwischen den Madonnen des Luca und denen des Andrea. Maria hat bei Luca die ebenmäfsige Schönheit und Grazie seiner Gestalten in besonders hohem Mafse. Regelmäfsig von einer individuellen Jungfrauengestalt ausgehend, weifs er ihr doch einen bestimmten hoheitsvollen, edlen Typus zu geben; daher wird auch das Verhältnis zum Kind, so zärtlich, so allgemein menschlich und mannigfach es ist, doch nie zu einem reinen Genremotiv. Die Kopfform ist ein volles Oval, die Züge sind von regelmäfsiger Schönheit, voll Anmut und Innigkeit des Ausdrucks; die Haare sind leicht wellig und aus dem Gesicht gestrichen, nicht selten mit einem Stirnband befestigt. Besonders schön sind die Hände mit den schlanken Fingern. Die Falten von Kleid und Mantel, der vielfach über den Kopf gezogen ist, grofs und einfach, aber stets von der Bewegung bedingt. Das Christkind, ein schönes Kind im zweiten Jahre, ist von feiner Proportion, kräftig, aber nicht zu voll und ohne Überladung mit Detail, von grofsem Liebreiz und kindlicher Innigkeit im Ausdruck, in gröfseren Kompositionen regelmäfsig segnend zur Gemeinde gewandt, in den kleineren Madonnenreliefs in mannigfachster Weise sich zärtlich zur Mutter wendend oder sich an sie anschmiegend. Andreas Gestalten kommen unmittelbar von seinem Meister her; er wiederholt sie auf seine Weise, unter seiner

Hand werden sie einförmiger und typischer. In seinen Madonnen ist Maria, regelmäfsig sitzend, von hübscher, jugendlicher Bildung und anmutigen Zügen; der Mantel ist nach Frauenart über den Kopf gezogen und vorn halb offen, um das gegürtete Kleid zu zeigen; die Falten sind weniger grofs gehalten und gehen mehr in kleine Details; das Kind ist fast immer nackt, fetter als bei Luca, mit grofsem Kopf und auffallend kurzen Beinen und hat, wenn es steht, die eine Hüfte weit herausgestemmt. Die Komposition ist regelmäfsig eine genrehafte, aber trotzdem weniger fein der Natur abgelauscht und weit weniger mannigfach als bei Luca. Ist die Verteilung im Raume schon ohne die geniale Erfindung seines Lehrers, so geht ihm in der Einrahmung der architektonische Sinn ganz ab und fehlt ihm das feinere Verständnis selbst in der Nachahmung der Motive Lucas, dessen malerischen Sinn er ebensowenig geerbt hatte. Beide Künstler geben zwar in ihren Madonnen die Figuren regelmäfsig weifs auf blauem Grund; aber Luca belebt den Grund und die meist einfache gemalte Einrahmung mehrfach durch geschmackvolle Muster in mehreren Farben, sowie durch Vergoldung, die er auch auf die Säume der Kleider und die Haare ausdehnte, die jedoch nur und teilweise erhalten ist. In der Vergoldung folgt ihm auch Andrea in seinen meisten, jedenfalls in seinen früheren Madonnen. In der emailartigen Glasur und der schönen Färbung kommt Andrea nur in seiner früheren Zeit dem Luca noch nahe. Gewisse Verschiedenheiten in der Färbung der Augen und Augenbrauen, wie sie Allan Marquard aufstellt, lassen sich, glaube ich, nicht aufrecht erhalten, da nach meiner Beobachtung Luca seinen Gestalten bald blaue, bald braune Augen giebt und Andrea wenigstens in früheren Arbeiten darin Lucas Vorbild treu nachahmt. Eine eigentümliche Verschiedenheit beider Künstler ist dagegen die Vorliebe Lucas, das Kind, der Natur entsprechend, links von der Mutter zu stellen, während Andrea es rechts hinstellt. Dies ist den Künstlern so zur Gewohnheit geworden, dass unter ihren mehr als hundert Madonnenkompositionen sich nur einige wenige Aus-



Luca della Robbia
Maria mit Kind
Im Museo Nazionale zu Florenz

nahmen davon finden; selbst bei der Anbetung des Kindes finden wir regelmäfsig die gleiche Stellung.

Unter Lucas Einzeldarstellungen der Maria mit dem Kinde, die noch in Italien erhalten sind, ist wohl die früheste die Madonna im Hospital der Innocenti (R.-S. T. Taf. 215*a*): eine Halbfigur mit dem nackten Kind im Arm, das — wie häufig bei Luca — ein Schriftband mit dem Spruch: EGO SVM LVX MVNDI vor sich hält; Haltung und Ausdruck noch etwas gebunden, das Kind in der Bewegung und Bildung dem Kind in der Madonna an Orsanmichele verwandt; interessant durch die erhaltene, bescheiden angebrachte Vergoldung; jedenfalls vor 1450 und wohl schon anfangs der vierziger Jahre entstanden. Lucas Hauptwerke dieser Art befinden sich jetzt im Bargello, wo sie meist um die Madonnenlünette von S. Pierino angeordnet sind. Ein herrliches Werk ist die Madonna im Rosenhag (R.-S. T. Taf. 224*a*), mäfsiges Hochrelief mit ganzen Figuren. Maria hat das nackte Kind im Arm, das sich umwendet, um eine Rose zu pflücken, während es in der Rechten einen Apfel hochhält. Gestalten wie Gewandung hat selbst Luca selten so grofs, so edel und schlicht erfunden; auch die tadellose Erhaltung des schönen Emails und der zarten Farben trägt zu der Wirkung dieses stattlichen Reliefs nicht wenig bei. Nach dem Vergleich mit den datierten Arbeiten ist diese trotz des genreartigen Motivs ernste und vornehme Komposition wohl nicht vor 1450 entstanden, aber auch nicht viel später. Dasselbe gilt von der köstlichen Madonna mit dem Apfel (R.-S. T. Taf. 222*a*), einer Komposition in Hochrelief, in dem Maria das nackte, mit beiden Händchen einen Apfel haltende Kind, das sich erstaunt umwendet, auf dem linken Arme trägt. In einer dritten Komposition, in der Maria das neben ihr stehende bekleidete Kind, das den Arm um ihren Hals legt, mit beiden Händen an sich drückt, sind die Köpfe individueller, ist der Aus-



Luca della Robbia
Maria mit Kind
Im K. Museum zu Berlin

druck heiterer, die Faltengebung detaillierter, wonach wir das Relief, wie die sehr verwandten beiden Madonnen in Impruneta, wohl schon einer vorgeschritteneren Zeit, etwa dem Jahre 1460, zuschreiben dürfen. Von dieser Komposition giebt es, gerade wie von der in Impruneta, zwei Exemplare, die nur geringe Abweichungen (namentlich im Kopfe des Kindes) zeigen. Die eine, die Reymond allein erwähnt, ist die oben genannte, leider im Kopf der Maria etwas beschädigte im Bargello, die andere ist aus der Versteigerung der Sammlung Eastlake für das Berliner Museum (R.-S. T. Taf. 223 *b*) erworben. Vorstehend bilde ich sie beide ab, um dem Leser die Entscheidung zu überlassen, welche die schönere ist. Dass sie beide auf Luca zurückgehen, bedarf keines Beweises.

Damit glaubt M. Reymond die Madonnen Lucas, die sich in Italien befinden, sämtlich genannt zu haben. Ich bin anderer Ansicht. Zunächst besitzt das Bargello ein Tondo: Maria, in Halbfigur, das nackte Kind neben sich haltend, schwebt aus Wolken empor, von zwei Engeln verehrt (R.-S. T. Taf. 220b). M. Reymond schreibt die Komposition dem Andrea zu, etwa zur Zeit, als er die Lünette über der Thür des Domes von Prato ausführte (1489). Damit hat er sich etwa um vierzig Jahre in der Zeit ihrer Entstehung geirrt; denn jeder wird auf den ersten Blick die enge Verwandtschaft mit der Madonna von S. Pierino erkennen. Dass Maria aus Wolken sich erhebt und dass die Engel nur die halbe Gröfse der heiligen Figuren haben, sind Eigenschaften, die wir fast nur bei Luca finden, dessen Typen und Gewandgebung auch sämtliche Gestalten haben, während sie an Andrea gar nicht erinnern. Dass sich ein Rahmen mit einem für Luca viel zu geringen Blumenkranz darum befindet, kann nicht als Einwand gegen die Autorschaft angeführt werden, da er zu grofs ist, also ursprünglich nicht zugehörig war. Selbst die Annahme, dass hier — wie nicht selten — die spätere Schulwiederholung eines nicht mehr vorhandenen Originals vorläge, ist nach den Beispielen, die uns in den beiden Madonnen von Impruneta vorliegen, keineswegs notwendig. Auch solche gleichzeitige Wiederholungen werden in der Regel von einem Gehilfen angelegt und nur vom Meister vollendet sein. Ein Einwand, den sich Herr Reymond selbst gegen die Herkunft dieser Madonna von Andrea macht, dass »c'est peut-être la seule Madone d'Andrea, dont la figure soit vue de face«, ist eine unnötige Selbstquälerei, da derselbe auf der gleichen Seite mit dieser Madonna die beglaubigte Lünette Andreas vom Dom zu Prato abbildet, in der die Figur der Madonna »ganz von vorn gesehen ist«; und das gleiche ist noch bei verschiedenen anderen Madonnen Andreas der Fall.

Diesem Tondo der Madonna mit den anbetenden Engeln ist ein kleines Rund mit Maria, die das bekleidete Kind auf dem linken Arm an sich schmiegt, nahe verwandt (R.-S. T. Taf. 221 *b*). Weder Mutter noch Kind sind hier in Beziehung gesetzt zum andächtigen Beschauer, sondern in trauter Umarmung schauen sie einander selig in die Augen. Anordnung, Gesichter, Behandlung der Haare wie der Gewandung, die Zeichnung der schönen Hände und ihre Art zu greifen, sind ganz charakteristisch für Luca. Danach, wie nach der reicheren Fältelung der Gewandung, wird die Komposition schon nach dem Jahre 1450 entstanden sein. Die Darstellung muss sich grofser Beliebtheit erfreut haben, da sie verhältnismäfsig oft in Stuck- und selbst in Steinnachbildungen vorkommt. Nur *ein* Exemplar in glasiertem Thon ist mir bekannt, nach der etwas flüchtigen Ausführung wohl eine Werkstattswiederholung; sie war bis vor kurzem bei einem Antiquar in Florenz. In Stein nachgebildet findet sich diese Madonna im Fries einer Thür des Hospitals von S. Maria Nuova, die den Charakter des Michelozzo zeigt und sicher nicht nach 1460 entstanden ist. Schon dadurch erweist sich die Komposi-

tion als ein zweifelloses Werk von Luca. Die kleine Sammlung dieses Hospitals enthält, in einem alten Holzrahmen im Charakter der Tabernakel des Luca, ein ebenfalls wenig umfangreiches Madonnenrelief der Maria ganz von vorn, das bekleidete Kind im linken Arme, das, mit den Fingern ihrer rechten Hand spielend, gleichfalls zum Beschauer blickt (R.-S. T. Taf. 220*a*). Typen, Gewandung und Modellierung weisen auf Luca, für den auch neben dem Rahmen die reiche, ungewöhnlich gut erhaltene Vergoldung, namentlich das altertümliche Muster des Grundes, charakteristisch sind. Die gerade Haltung, die mehr typische Bildung und der Ernst im Blick der Mutter wie des Kindes lassen auf ein früheres Werk, um 1440, schliefsen.

Das Bargello enthält unter verschiedenen Anbetungen des Kindes eine (R.-S.T. Taf. 230*a*), die in der schlichten und doch sehr geschickten Komposition, in den Farben und im Email, in den schönen Gestalten der Maria und des Kindes, das, nach der Mutter verlangend, vor ihr auf grünem Rasen liegt, und in den drei singenden und anbetenden Engeln darüber, ebenso stark wie in der Behandlung und Bemalung der Wolken den Charakter des Luca della Robbia ausspricht. Selbst dem Laien, der sich nur einige Werke des grofsen Meisters eingeprägt hat, muss dieses Relief in Reymonds Buche zwischen den Abbildungen der Werke des gleichen Motivs von Andrea, unter die es verbannt ist (im neuen Werke sogar als »imitation du style d'Andrea«), sofort als sehr mal placé auffallen. Auch die gotische Inschrift »Gloria in excelsis« auf dem Notenblatt, das der mittlere singende Engel, ein Bürschchen wie aus den Marmorreliefs der Cantoria herausgeschnitten, mit beiden Händen ausbreitet, fehlt hier nicht.

Aus dem Besitz eines Nachkommen der Robbias, des Marchese Viviani della Robbia, ist erst in den siebziger Jahren ein gröfseres Madonnenrelief, das auch M. Reymond dem Luca zuschreibt, in die Sammlung Demidoff zu S. Donato und von dort ins Ausland gekommen (R.-S. T. Taf. 243*a*). Maria in halber Figur, wieder aus Wolken sich erhebend, blickt auf das stehende nackte Kind mit einem Apfel in der Linken, das sie neben sich hält. Die Formengebung ist noch besonders herb und bis ins einzelne fleifsig durchgeführt, ähnlich wie in der Madonna von Orsanmichele, mit der diese Arbeit wohl gleichzeitig, etwa in den Anfang der vierziger Jahre, zu setzen ist.

Aufserhalb Italiens befindet sich nach Angabe Reymonds kein einziges Madonnenrelief, das sich auf Luca della Robbia zurückführen liefse. Ich glaube hingegen, dass hier fast ein Dutzend in glasiertem Thon und fast ebenso viele in bemaltem Thon oder als Stucknachbildungen nachzuweisen sind. Sowohl Allan Marquand wie ich selbst haben sie mit Mühe aus dem Chaos der Robbia-Arbeiten herausgesucht und ihre Bestimmung als Werke Lucas nachzuweisen uns bemüht. Reymond kennt nun zwar die grofse Mehrzahl dieser Arbeiten nicht, und nicht einmal von allen hat er Abbildungen gesehen; sein verdammendes Urteil ist aber nichtsdestoweniger sehr bestimmt, und er ist auch stets bei der Hand mit Gründen, um seine Ansicht zu belegen. Wie aber diese Gründe beschaffen sind, dies möchte ich wenigstens an *einem* Beispiele ausführlicher nachweisen, bei dem Reymond selbst einen besonders grofsen, gelehrten Apparat gegen die Richtigkeit meiner Bestimmung eines Reliefs als Werk des Luca ins Feld führt. Es betrifft das durch seine Datierung merkwürdige Stuckrelief der Madonna auf Wolken zwischen zwei anbetenden Engeln, die mit den reichen Kunstschätzen des kürzlich verstorbenen hochverdienten englischen Forschers Drury C. Fortnum dem Ashmolean Museum in Oxford (R.-S. T. Taf. 191) zum Geschenk gemacht ist. Dieses runde Relief trägt nämlich auf der Rückseite flüchtig eingeritzt (keine »inscription pompeuse«, von der Herr Reymond phantasiert) die

Notiz: »formato a dì 17 di gennaio 1428 — formato nel Gabinetto (?) di Nicholo in gesso«. Mit Ausnahme des Wortes Gabinetto ist alles deutlich leserlich; die Inschrift zeigt untrüglich den Charakter der Zeit, wie alle bestätigen, die sie gesehen haben. M. Reymond, der sie nicht gesehen hat, bestreitet dies einfach, eine unwürdige Verdächtigung, die schon von Fortnum gebührend zurückgewiesen ist, und übernimmt dann »den Beweis, dass sie nicht von Luca und überhaupt nicht früher als in den letzten Jahren des XV Jahrhunderts entstanden sein kann«.

Dies erkennt er schon an den Engeln: ihre »formes délicates« sollen erst in den späten Werken Lucas vorkommen, eine Behauptung, die auf Reymonds falscher Datierung und der Unkenntnis des Originals beruht. Die Engel sind etwa halb so grofs wie die Maria und das Kind und in ganzer Figur dargestellt (wie wir sahen, ein dem Luca ganz eigentümlicher Zug) und erinnern gerade am meisten an die Kinder der Cantoria. Weiter finden sich bei den Engeln »zwei Details von sehr grofser Wichtigkeit« nach M. Reymonds Ansicht: »einer der Engel hat blofse Füfse; *niemals* haben aber Ghiberti oder Luca Engel mit nackten Füfsen dargestellt — dazu waren sie zu religiös und zu keusch«. Hätte Reymond nicht sein »jamais«, mit dem er stets bei der Hand ist, noch unterstrichen und diese »unkeusche Auffassung« ausdrücklich erst der späteren Zeit des XV Jahrhunderts zugeschrieben, so würde ich einen Druckfehler angenommen haben, denn man sehe nur einmal die beglaubigten Werke des Ghiberti und Luca durch und man wird gerade das Gegenteil von dem bestätigt finden, was hier Reymond diktatorisch behauptet! Und sehen wir die Werke anderer gleichzeitiger Meister daraufhin an, so werden wir die gleiche Beobachtung machen; der Ausnahmen sind verschwindend wenige. Hören wir den Skeptiker weiter: »de même, dans la Madone Drury Fortnum, les Anges n'ont pas d'ailes«. Es thut mir leid, dass ich Herrn Reymond schon wieder unterbrechen muss: die Engel haben in der That Flügel,[1]) und nicht nur hier, sondern auch in allen anderen Exemplaren, die ich kenne: in einem zweiten Exemplar in Stuck, das ich im Handel sah, in einer anderen, seit einigen Jahren im Berliner Museum befindlichen, in gepresstem Leder ausgeführten Wiederholung, wie in der kleinen, in der Figur der Madonna frei kopierten Nachbildung des Berliner Museums, die ich erwarb, gerade, weil sie zeigt, wie lange das Original berühmt und beliebt war. M. Reymond fährt fort: »jamais il n'aurait pu venir à la pensée d'un maître travaillant dans la première moitié du XVe siècle de représenter un ange sans ailes«. Obgleich diese Bemerkung für dieses Relief, wie gesagt, keine Bedeutung hat, möchte ich Herrn Reymond doch fragen, ob etwa die »deux anges agenouillés portant des candélabres« im Dom von Florenz Flügel haben, und ob er nie bemerkt hat, dass die »Kinder« an der Cantoria auf Wolken stehen und dass unter den Beckenschlägern zwei an den Seiten Flügel haben, dass also Luca darin *Engel* darstellen wollte?

Nun geht's zur Madonna, bei der Reymond »gar keine Ähnlichkeit mit Luca« entdecken kann: »cette expression molle, efféminée, ces airs penchés, cette allure de belle fille qui fait des graces, sans dignité, sans le moindre témoignage d'amour maternel ..... on voit qu'Antonio Rossellino a passé par là«. Doch genug der Willkürlichkeiten »des Kritikers«, der aus einer schlechten Photographie heraussieht, was ihm in seinen Kram passt. In Wirklichkeit zeigt Maria die gewohnten schönen Formen des Luca: das volle Rund des Gesichtes mit den träumerischen Augen, dem welligen,

[1]) Nur in der Wiederholung in bemaltem Thon, die leider der Louvre aus der Sammlung Spitzer erworben hat, fehlen die Flügel; diese Arbeit ist aber modern.

nach hinten gestrichenen Haar, dem schmalen Kopfband, die edlen Verhältnisse im Körper, die gewohnte Tracht: den zurückgeschlagenen Mantel über dem gegürteten Kleide aus gefüttertem Stoff und die grofsen edlen Falten. Dass sie nicht »auf einem Stuhl« in den Wolken sitzt, wie M. Reymond verlangt, sollte sich eigentlich von selbst verstehen; aber der Einwand, dass sie hockt, was »niemals in der ersten Hälfte des XV Jahrhunderts vorkommt«, könnte auf den ersten Blick auffällig erscheinen. Doch hier widerlegt sich Reymond gleich selbst, indem er die naturalistische Donatello-Schule für die Einführung dieser »façon trop familière et peu respectueuse d'asseoir« verantwortlich macht. In verschiedenen Madonnenreliefs dieser Schule, die den vierziger Jahren angehören: in der Medici-Kapelle von S. Croce, in einem Stuckrelief der Berliner Sammlung, in der kleinen bronzenen Pazzi-Madonna des Louvre u. s. w. hockt Maria sogar auf der Erde; ja dies ist auch bei einem der schönsten Madonnenreliefs des Luca im Besitz des Fürsten Liechtenstein der Fall, das wir gleich kennen lernen werden. Das Hocken auf der Erde würde Reymond vielleicht noch gelten lassen, dass sie aber auf Wolken sitzt, ist »tout à fait illogique — les anciens maîtres n'ont jamais varié sur ce point —, c'est dans la seconde moitié du XVe siècle seulement que nous voyons une transposition inintelligente de ce motif, et la Madone del latte d'Antonio Rossellino est peut-être le premier exemple qu'on en puisse citer«. Wirklich, Herr Reymond? Dass Sie damit gleich verschiedene der schönsten und charakteristischten Kompositionen Lucas aufopfern, verdächtigen oder für späte Werke Andreas erklären, der seinem Meister nur einmal in einem ganz frühen Werke darin folgte, ist ja ein Verfahren, das wir genügend in Ihrer Beweisführung kennen gelernt haben. Aber ist es Ihnen ganz entgangen, dass die bestbeglaubigten Madonnen Lucas, namentlich wo sie Engel zur Seite haben: die Madonnen der Lünetten von Via dell' Agnolo, von S. Pierino im Bargello, die Madonna Viviani u. s. w., obgleich sie Halbfiguren sind, eine kleine Wolkenschicht unter sich haben, also von Luca als in Wolken thronend gedacht sind? Dass er seine Evangelisten, seine Apostel, Gottvater, die Gestalten der Tugenden auf Wolken thronend oder in Wolken schwebend darstellt? Hätte Herr Reymond gesagt: es ist ein dem Luca ganz eigentümlicher Zug, seine heiligen und allegorischen Gestalten wie seine Madonnen mit Vorliebe auf Wolken thronend darzustellen, so würde er das Rechte getroffen haben. Auch hier lehnt sich Luca in der Auffassung unmittelbar an das Trecento, das Maria vor allem als Himmelskönigin feierte und darstellte, bald auf dem Thron, umgeben von den Himmelsscharen, bald einsam auf dem Mond, von Sternen umgeben.

Nun zum Kind. »Es gehört weder der Kunst des Luca an, noch der eines um 1428 arbeitenden Künstlers«, so meistert M. Reymond; »en effet cet enfant est représenté complètement nu et c'est-là une sérieuse présomption pour que l'œuvre soit tardive«. Dass die Hälfte der Kinder in den Madonnenkompositionen Lucas völlig nackt sind, darf man Reymond nicht entgegenhalten, denn er erklärt diese ja vorsorglich für späte Werke. Aber wenn sich der verehrte Kritikus einmal die Madonnen des Pellegrini-Meisters und der verwandten Thonbildner von Florenz, die Lucas direkte Vorgänger sind (wie er liebenswürdigerweise mir zugiebt), ansehen wollte, wenn er nur die Photographien von Donatellos, Michelozzos, Portigianis Madonnen an den Grabmälern des Battistero u. s. w., in der Sakristei von S. Lorenzo und sonst einmal flüchtig aus Alinaris Mappen hätte zusammensuchen wollen, so würde er sehr bald ein Dutzend beisammen gehabt haben, in denen das Kind »complètement nu« ist. Er hätte dann gar nicht nötig gehabt, den Jacopo della Quercia als den Sittenverderber heranzuziehen und dabei sich durch die Datierung seiner

Madonna über dem Hauptportal von S. Petronio »ums Jahr 1438« eine neue Blöfse zu geben. Dass das Kind in der Drury Fortnum-Madonna »le style avancé de ces nus« und gar »formes potelées« zeigen soll, beruht auf der Unkenntnis des Originals; die »Grübchen im Fleisch« sind ausgefallene Stellen des Stuckreliefs, das das Original, wie fast alle Nachbildungen in Stuck, Carta pesta oder Leder, nur unbestimmt wiedergiebt. Dass aber das Kind in seinen untersetzten, fast derben Formen gerade ein echtes Kind aus Lucas früherer Zeit ist, dafür brauche ich nur auf die hockenden nackten Kinder in zweien der Reliefs der Sängertribüne zu verweisen, die ganz damit übereinstimmen. »Deux autres arguments« — es ist wirklich hart und M. Reymond findet selbst, er möchte »avoir insisté trop longuement sur la Madone Drury Fortnum; j'espère que le lecteur voudra me tenir compte de la sincérité que j'apporte dans ces recherches, n'ayant d'autre préoccupation que de découvrir la vérité«. So müssen wir ihm wohl bis zum Schlusse folgen. Das eine dieser zwei ganz schlagenden Argumente ist »le geste si caractéristique du doigt à la bouche; jamais on ne trouvera un geste si familier, si naturaliste, avant la fin du XVe siècle«. M. Reymond legt nicht zufällig auf diese Kleinigkeit solchen Wert; er will auf diesen Grund hin, wie wir sehen werden, verschiedene Madonnen, die wir Luca zugeschrieben haben und weiter zuschreiben werden, aus seinem Œuvre streichen. Wie steht es aber mit diesem neuen Grunde? Herr Reymond nehme einmal mit mir eine Anzahl Photographien von frühen Quattrocento-Madonnenreliefs zur Hand. Da ist zunächst ein ganz gotischer Altar des Meisters der Pellegrini-Kapelle im South Kensington-Museum; das Christkind hat unpassenderweise gleich zwei Finger der linken Hand im Munde. Wenig später, um 1430, in dem dem Buggiano nahestehenden Madonnenrelief am Altar der Sakristei von S. Lorenzo erlaubt sich das Christkind die gleiche Nachlässigkeit; dasselbe sehen wir in der Michelozzo-Lünette an der Fassade von S. Agostino zu Montepulciano, die wahrscheinlich auch noch in den dreifsiger Jahren entstanden ist, in einem anderen Madonnenrelief Michelozzos im Berliner Museum u. s. w. Sogar in der Kunst des Trecento, die reich ist an naiven genrehaften Zügen in der Madonnendarstellung, kommt dieser »geste si familier« schon vor. Nun der zweite — letzte! — Grund: »das Madonnenrelief ist rund; das kommt aber überhaupt erst nach der Mitte des XV Jahrhunderts vor«. Dass Lucas eigene Madonna an Orsanmichele ins Rund komponiert ist, schiebt er auf die schon vorhandene Einrahmung, in die er sein Relief einlassen musste, und datiert dieses frühe Werk erst nach 1460, wo Luca schon durch Antonio Rossellino soweit verdorben sein konnte. Im übrigen leugnet er die Komposition im Rund bei Luca, um so eine Anzahl besonders charakteristischer Madonnen dem Meister absprechen zu können; notabene nur für die Madonnen, denn dass kein anderer Künstler so viel und so geschickt seine Kompositionen ins Rund komponiert hat, ist jedem zu sehr im Gedächtnis, als dass selbst ein Reymond es leugnen könnte. Doch sehen wir von Luca selbst ab; fehlt es wirklich an Beispielen runder Madonnenkompositionen bei Lucas Vorgängern und Zeitgenossen? Die köstliche Madonna Donatellos an einem der Bronzereliefs vom Altar des Santo zu Padua vom Jahre 1444 ist rund; seine kleine Madonna zwischen Engeln und Heiligen im South Kensington-Museum (um 1425) ist oval (eine Form, die erst im Barock vorkommt, wie M. Reymond behauptet); ein halbes Dutzend gleichfalls ins Rund komponierter Madonnenreliefs von Michelozzo und Schülern Donatellos aus den dreifsiger und vierziger Jahren sind rasch zusammengesucht; ja, um auch einmal ein Gemälde anzuführen, schon Giottos schöne Madonna in Halbfigur in Assisi ist rund — kurz, M. Reymond hat auch hier wieder auf Sand gebaut.

Ich habe damit die Prüfung seiner sämtlichen Einwände gegen das Madonnenrelief von Luca im Ashmolean-Museum zu Oxford erledigt; das Urteil daraus zu fällen, überlasse ich dem Leser, dem ich, damit es nicht zu streng ausfällt, noch als Milderungsgrund Reymonds Schlussbemerkung ans Herz legen will: »si je me suis trompé, ma discussion servira au moins de point de départ pour de nouvelles études qu'éclaireront un des points les plus obscurs de l'art italien«.

Nun in aller Kürze noch einiges über andere, zum Teil hervorragende Madonnenreliefs Lucas in Sammlungen diesseits der Alpen. In Paris besitzt Madame Édouard André (R.-S. T. Taf. 215 *b*) eine Maria in Halbfigur mit dem segnenden Kind im Arm, aus der Sammlung Piot stammend. Sie ist der Madonna in den Innocenti nahe verwandt, aber durch feierliche Ruhe, schönere Konturen und Gewandfalten, wie durch feineres Email und treffliche Erhaltung noch überlegen, wohl noch vor der Mitte des Jahrhunderts entstanden. Zwei gleich ausgezeichnete Exemplare derselben köstlichen Madonnenkomposition, die Madonna in der Nische (R.-S. T. Taf. 227), befinden sich jetzt in Amerika: die kleinere im Besitz eines der feinsinnigsten Kunstsammler, dem ich begegnet bin, Quincy A. Shaw in Boston; die bedeutendere ist vor etwa vier Jahren aus der Sammlung Gavet in Paris in den Besitz von Mr. Marquand, dem Vater des Robbia-Forschers Professor Allan Marquand, übergegangen, der sie mit all seinen Kunstschätzen dem Metropolitan Museum in New York überwiesen hat. Reymond schreibt letztere, die ihm allein bekannt ist, dem Andrea zu, wohl um nicht auch das Tondo der Madonna mit den beiden Engeln im Bargello, das eine ganz ähnliche Komposition zeigt, für Luca erklären zu müssen. Schon die Anordnung der Nische ist so eigenartig und schön, die Farben sind so heiter und harmonisch, dass sie nur Luca gefunden haben kann; nur bei ihm kommt das schöne Meergrün und Dunkelblau vor, mit dem die flache Nische in schmalen Streifen nach Muschelform dekoriert ist; für ihn ist die reiche Vergoldung ebenso charakteristisch wie die Motive derselben, wie die Form der Wappen und ihre Einrahmung, welche die Herkunft aus der Gotik noch verraten. Beide Exemplare sind wahrscheinlich um die Mitte des Jahrhunderts entstanden.

Eine der schönsten und umfangreichsten Kompositionen Lucas ist die jetzt im Besitz von M. Foulc zu Paris (R.-S. T. Taf. 231) befindliche Anbetung des Kindes, das auf grünem Rasen vor Maria liegt, zu deren Seiten oben, in halber Gröfse, je vier Engel schweben; das Ganze umgeben von einem runden Rahmen mit Frucht- und Blumenkranz von geschmackvollster Anordnung und Durchbildung. Die Engel stehen in Schönheit und andächtigem Ausdruck wie in Bildung und Gewandung denen am Sockel des heiligen Kreuzaltars in Impruneta ganz nahe. Grofsartig hebt sich zwischen den übrigen Figuren die in Andacht versunkene Gestalt der knieenden Maria in beinahe frei gearbeiteter Figur auf dem tiefblauen Grunde ab. Eine andere Anbetung ist vor kurzem von dem Besitzer, Herrn Adolph von Beckerath, dem Museum seiner Vaterstadt Krefeld überlassen worden (R.-S. T. Taf. 230 *b*). Zu den vier Engeln, die, wie im Foulcschen Tondo, über der Maria auf Wolken schwebend, andächtig auf das Kind herabschauen, gesellen sich hier zwei weitere Engelsgestalten hinter dem kleinen Hügel, worauf das Christkind liegt; eine echt Lucasche Erfindung, voll Schönheitsgefühl und Innigkeit der Empfindung, wohl der gleichen späteren Zeit angehörend, wie das vorgenannte Relief.

Das Ausland besitzt verschiedene andere Reliefs Lucas mit der Madonna in ganzer Figur. Eine köstliche Komposition voll einfacher Gröfse im Aufbau und im Fluss der Linien, gepaart mit höchster Anmut, ist das Flachrelief der Madonna mit

den Lilien, im Besitz des Fürsten Liechtenstein (R.-S.T. Taf. 225): Maria, im Profil gesehen, auf einem Kissen am Boden sitzend und das nackte Kind im Schofs haltend, das sich nach den Lilien umwendet, von denen es eine zu brechen im Begriff ist. Mit der sehr feinen, freilich nur teilweise erhaltenen Vergoldung ist auch der Lilienstrauch noch um mehrere Stengel vervollständigt und dadurch der blaue Grund aufs feinste belebt. Eine ähnliche kleine Madonnenkomposition, in der Maria im Profil nach links am Boden hockt, gleichfalls in flachem Relief, zeigt den öfter bei Luca vorkommenden ernsten, fast traurigen Ausdruck, mit dem Mutter und Kind sich anblicken, wohl unter dem Einfluss von Donatellos grofser und eigentümlicher Auffassung der Madonna. Vorzüglich ist auch hier die Behandlung der Gewandung und des Haares mit dem Band und Kopftuch. Unter mehreren Exemplaren gehen die im South Kensington-Museum (R.-S.T. Taf. 200*b*) und bei Herrn von Beckerath wohl beide noch auf Luca selbst zurück.

Ein grofses Madonnenrelief der Maria, auf Wolken sitzend, das nackte segnende Kind im Schofse, besitzt seit einigen Jahren das Berliner Museum (R.-S.T. Taf. 224*b*); M. Reymond nennt sie, da er thut, als ob er ihren Aufbewahrungsort nicht kenne, nach dem früheren Besitzer die »Madone Frescobaldi«. Dieses herrliche Werk, eine Art Gegenstück zur »Madonna im Rosenhag« des Bargello, doch ernster und religiöser im Ausdruck, ist für ihn »simplement une œuvre d'imitation«. Natürlich kennt er es nicht; aber Unkenntnis entschuldigt nicht! Wer je sich die Technik der Arbeiten Lucas angesehen hat, wird vor dem Original nicht einen Augenblick zweifelhaft sein, dass diese Glasur, diese Bemalung und Vergoldung, dieser Thon und die Art des Brennens sich nur in der besten Zeit des Quattrocento und nur bei Luca finden.[1]) Dass diese Madonna aufser der Technik auch sonst alle charakteristischen Eigenschaften des Luca in vollem Mafse besitzt, dafür genügt es auf die nebenstehende Abbildung zu verweisen.

Ein gröfseres Thonrelief der Berliner Sammlung (R.-S.T. Taf. 218), das aus irgend einem unbekannten Grunde nicht bemalt und glasiert worden ist, wurde vor etwa zwanzig Jahren in Casa Alessandri erworben, eine Lünette für einen gotischen Thorbogen, welche die Madonna in ganzer Figur zwischen zwei verehrenden Engeln zeigt. Die doppelte Gröfse von Maria und Kind, die breiten Gesichter, Anordnung und Behandlung von Haar und Gewandung sind ganz überzeugend die Art des Luca, dem ja selbst sein Nachahmer Andrea doch nur von weitem nahe kommt. Von

[1]) Freilich haben sich bis jetzt recht wenige diese Eigentümlichkeiten der Arbeit solcher Werke wirklich aufmerksam angesehen. Wie ich hier, aus Anlass dieser Verdächtigung Reymonds, gelegentlich erwähnen will, galt die Madonna Frescobaldi in Florenz stets für ein echtes Werk Lucas, während die Madonna im Rosenhag bis vor etwa zehn Jahren im Magazin der Uffizien stand, weil sie als Fälschung galt. Als ich sie gelegentlich in einem Nebenraume neben dem Bureau des Generaldirektors sah, bat ich ihn, doch das herrliche Stück aufzustellen; er lächelte und ersuchte mich, sie genau anzusehen, denn sie sei eine Fälschung. Ich that dies und bot ihm dann 20000 Lire für die »Fälschung«. Er bedauerte, Staatseigentum nicht verkaufen zu dürfen, aber als ich nach einiger Zeit wieder nach Florenz kam, entdeckte ich das Relief an der Luca-Wand im Bargello. Auch die Madonna mit dem Apfel (vergl. S. 26) habe ich nur erwerben können, weil sie der Besitzer und sein Berater für eine Fälschung hielten; und die beiden anderen glasierten Madonnenreliefs unserer Sammlung (vergl. S. 17 und S. 25) konnte ich, die eine in einer grofsen Versteigerung bei Christie, die andere von Bardini, zu Preisen kaufen, für die sonst nur geringe Arbeiten der Robbiawerkstatt aus dem XVI Jahrhundert zu haben sind.

den Einwendungen Reymonds haben wir den, dass die Madonna auf Wolken thront, schon so weit beseitigt, dass wir darin vielmehr einen besonders eigenartigen Zug des Luca nachgewiesen haben. Ein zweites »jamais« leitet Reymond, wie auch gegenüber der Madonna Frescobaldi, aus der Nacktheit der Füfse der Madonna her; erst im späten Quattrocento käme das vor. Dieser Einwurf hat schon an und für sich keine Wahrscheinlichkeit für sich, da ja Maria, die auf Wolken sitzend dargestellt ist, ihre Füfse nicht zu schützen braucht; daher hat Luca auch dem Gottvater, seinen Aposteln und den Engeln auf den Wolken stets blofse Füfse gegeben. Aber davon abgesehen steht dieser Einwurf auf gleicher Höhe mit Reymonds Vorwurf der Unkeuschheit der nackten Füfse der Engel, die, wie wir sahen, nicht etwa »niemals«, sondern fast immer bei Luca und Ghiberti nackt sind. Die Werke von Luca, bei denen dies vorkommt, leugnet M. Reymond freilich; wir müssen uns also zu seiner Widerlegung bei seinen Zeitgenossen umsehen. Da ist nun unter den Madonnen vom Meister der Pellegrini-Kapelle und der verwandten Florentiner Thonbildner kaum eine, bei der die Füfse der Maria, soweit sie sichtbar sind, nicht nackt wären; in der dem Niccolò d'Arezzo zugeschriebenen Verkündigung an Orsanmichele ist dasselbe der Fall, ebenso bei so und so vielen Madonnenreliefs der Donatello-Schule u. s. w. Wo bleibt das »jamais« des Herrn Reymond? Doch er hat noch einen anderen seiner beliebten »caractères qui me paraissent faits pour rendre suspecte l'attribution à Luca: le geste de la mère qui sourit en chatouillant le cou de son petit enfant«. Da die »Mutter bei Luca nicht mit ihren Kindern spielen darf«, also, wo Ähnliches vorkommt, die Autorschaft des Luca von M. Reymond bestritten wird, so möchte ich doch darauf aufmerksam machen, dass bei Vorgängern Lucas, bei den Florentiner Thonbildnern der ersten Jahrzehnte des Quattrocento, ebenso wie bei verschiedenen dem Donatello nahestehenden Künstlern (z. B. bei dem dem Michelozzo verwandten Meister der interessanten Marmormadonna innerhalb eines späten Robbia-Altares der Misericordia zu Montepulciano), dieses naive und reizvolle Motiv wiederholt vorkommt. Warum sollte Luca, der auf den Schultern dieser eigentümlichen Thonbildner steht und unter Donatellos Einfluss, wie es in den frühen Reliefs der Cantoria am deutlichsten ist, sich weiterentwickelt hat, warum sollte gerade er, der wie kein anderer das Verhältnis zwischen Mutter und Kind in der reizvollsten, mannigfaltigsten Weise beobachtet und wiedergegeben hat, sich diesen Zug haben entgehen lassen? Gewiss hat die Kunst und ihre Entwickelung im grofsen wie im kleinen ihre Gesetze, die zu entdecken Aufgabe der Kunstgeschichte ist; aber nur zu oft verwechseln die, welche sich die Jünger dieser Wissenschaft glauben, diese Gesetze mit den Zäunen und Heckendrähten, die sie in ihrer unkünstlerischen Empfindung um den einzelnen Künstler ziehen, und aus denen sie diese nicht herauslassen möchten!

Das Berliner Museum hat noch ein paar glasierte Madonnen aus Lucas mittlerer Zeit. Die kleinere, in einem glatten Rahmen, der mit Grün und Blau bemalt ist, in Muster und Farben, wie sie nur bei Luca vorkommen, ist ein Geschenk des Grafen Dönhoff-Friedrichstein (R.-S. T. Taf. 223*a*); eine höchst anmutige Komposition: das Kind im Begriff, die Mutter zu umarmen, die es mit beiden Händen hochhält. »Bien dans le style de Luca, mais les draperies sont trop surchargées et les nus sont tout à fait sommaires«, so urteilt M. Reymond darüber ab. Nur wer das Relief nicht kennt, kann die Wahrheit so auf den Kopf stellen; die ungeschickten Restaurationen einzelner Teile der Glasur im Fleisch und in der Gewandung machen sich freilich in der Photographie zu stark geltend. Das zweite gröfsere Relief, das nebenstehend abgebildet ist, die Madonna mit dem Apfel (R.-S. T. Taf. 222*b*), ist eine Erwerbung,

die der K. F.-Museums-Verein vor ein paar Jahren gemacht und dem Museum überwiesen hat. Sie ist der köstlichen, etwas gröfseren Madonna mit dem gleichen Motiv im Bargello sehr ähnlich, ebenso tadellos erhalten und wohl auch sonst in jeder Beziehung von gleicher Schönheit. Reymond scheint keine Kenntnis von dieser Arbeit gehabt zu haben, wodurch sie seiner Verurteilung entgangen ist. Wohl aber erwähnt sie Venturi, der in seinem neuesten Werke »La Madonna« gerade sämtliche hier genannten Berliner Madonnen als besonders charakteristische Werke Lucas publiziert und abbildet; selbst die Madonna mit dem bekleideten Kinde zur Seite (vergl. S. 17) ist nicht, wie unter der Abbildung angegeben, nach dem Exemplar im Bargello, sondern nach dem Berliner Relief reproduziert worden.



Luca della Robbia
Madonna mit dem Apfel
Im K. Museum zu Berlin

Mehrere gröfsere Kompositionen, in denen wir die Madonna, ähnlich wie in der grofsen Lünette von Urbino, von einem kleinen Hofstaat von Heiligen und Engeln umgeben sehen, sind uns nur in Stuck- oder Thonnachbildungen erhalten.[1]) Es sind kleine Reliefs, besonders die beiden im Louvre, sämtlich mit ganzen Figuren. Die auf Wolken thronende Madonna, das nackte Kind auf dem Schofs, zu beiden Seiten je drei schwebende Engel (R.-S. T. Taf. 192*b*), ist mit feinster Empfindung ins Rund komponiert, sämtliche Figuren von grofser Schönheit und bis in alle Einzelheiten charakteristisch für Luca, nach der Verwandtschaft mit den Engeln der Cantoria und der Madonna von 1428 offenbar der frühen Zeit, den dreifsiger Jahren, angehörend. Ob die verschiedenen Exemplare, sämtlich in unbemaltem Thon, die

[1]) Ich verweise für das Nähere auf meinen Aufsatz in dieser Zeitschrift, Jahrg. 1885 S. 179ff., wo ich die Bestimmung dieser und ähnlicher Reliefs, die zum Teil, wie auch die Madonna von 1428 im Ashmolean Museum zu Oxford, Ghiberti zugeschrieben wurden, als Werke Lucas ausführlicher begründet habe.

davon vorkommen (im Louvre, im Oxford-Museum, bei Herrn A. von Beckerath), aus Lucas Zeit stammen, bezweifle ich freilich; sie scheinen mir verhältnismäfsig neu, sind aber als Nachbildungen eines bisher unbekannten Originals von Bedeutung. Eine ähnliche Komposition in Breitformat, von dem die einzige mir bekannte alte Stucknachbildung im Louvre (R.-S.T. Taf. 217 *a*) sich befindet, zeigt Maria auf einem Klappstuhl mit dem nackten Kinde im Schofs, beide ganz ähnlich wie in dem eben genannten Rundrelief; neben ihr vier Heilige, von denen aufsen im Vordergrunde Johannes der Täufer und Petrus leicht kenntlich sind, namentlich letzterer in Typus und Gewandung eine ganz charakteristische Figur des Luca, ganz dem Petrus in dem unfertigen Marmorrelief des Bargello entsprechend. In dieser, in den Formen natürlich unscharfen Stuckreproduktion zeigen sich einzelne Schwächen, die wie die ganze Komposition auf ein frühes Werk hinweisen, noch in Übertreibung, z. B. die Verkürzung der zu kleinen Füfse.

Später und entwickelter ist das gröfsere, altbronzierte Stuckrelief der »Madonna del sacco« im Berliner Museum (R.-S.T. Taf. 217 *b*), wohl die Nachbildung eines Bronzereliefs. Ich erwarb dieselbe für unsere Sammlung in Venedig, woraus M. Reymond auf einen späten Paduaner Donatello-Schüler schliefst; ich bedauere, dass er seine Hypothese nicht auf einen besseren Grund gestützt hat, da das Stück im Handel nach Venedig gekommen war, und zwar gerade aus Florenz. Dass das Relief mit Oberitalien oder gar mit der Paduaner Schule nichts zu thun hat, dass es auch nicht am Ende, sondern um die Mitte des Jahrhunderts entstanden sein muss (wie auch die Profilierung des zugehörigen Rahmens beweist), brauche ich nicht besonders zu widerlegen. Doch bin ich auch nicht verantwortlich dafür, wenn es von anderer Seite als ein Modell zu dem Madonnenrelief des Luca an der Bronzethür des Doms bezeichnet worden ist; dahin hätten doch wohl die beiden Mönchsheiligen nicht gepasst. Aber es ist diese Annahme ein Beweis dafür, wie stark dasselbe an eine der bekanntesten Madonnenkompositionen Lucas erinnert, sowohl im Aufbau wie in Typen und Gewandung. Wie Maria das Kind unter das Kinn fasst, um ihm ein Lächeln abzugewinnen, während dieses mit beiden Händen sich von den Fingern der Mutter frei zu machen sucht, ist fast genau so dargestellt, wie in der Madonna Alessandri im Berliner Museum; wie diese darf deshalb auch das Stuckrelief nach Herrn Reymonds Ansicht nicht von Luca sein, denn sie verstofsen beide gegen ein von ihm aufgestelltes Gesetz. Eher liefsen sich die Abweichung von der gewöhnlichen Komposition durch die Einführung des Tuches, das die Engel baldachinartig über Maria halten, die Lochornamente am Rand des Baldachins, wie die Heiligenscheine, die stellenweise etwas massigen Falten in der Gewandung der Maria und andere kleine Details gegen die Autorschaft Lucas geltend machen. Doch sind solche Abweichungen zum Teil Neuerungen, wie sie bei einem so phantasiereichen, stets frisch aus der Natur schöpfenden Künstler nicht nur erklärlich, sondern selbstverständlich sind, zum Teil kommen sie auf Kosten der Unschärfe und kleinen Veränderungen, wie sie sich die Handlanger, denen die Anfertigung der Stucchi in der Regel überlassen blieb, häufig erlaubten.

Eine besonders frühe Arbeit in Thon, ohne Glasierung ausgeführt, von dem das South Kensington-Museum und die Sammlung A. von Beckerath je ein Exemplar mit geringen Abweichungen besitzen (R.-S.T. Taf. 192 *a*), ist die kleine in ganzer Figur genommene Madonna in der Nische; beide befinden sich noch in ihren alten Tabernakeln von der Form, wie sie bei den kleinen Thon- und Stuckreliefs von Donatello, Michelozzo und gerade auch von Luca im zweiten Viertel des Jahrhunderts die regel-

mäfsige war. Besonders bei dem Beckerathschen Exemplar zeigt das Tabernakel noch die wenig durchgebildeten Formen der frühesten Renaissance, die an sich schon auf eine frühe Entstehung deuten, auf die auch die Haltung des Kindes und seine von Donatello beeinflussten Formen hinweisen. Die Gestalt der Maria, ihre Kopfform, Haare, Tracht und Faltengebung, wie Komposition und Auffassung sind schon ganz charakteristisch für Luca. Die Zeit der Entstehung wird mit dem Jahre 1430 wohl nicht zu früh gesetzt sein.

Ein ungewöhnliches, zugleich hervorragendes Werk des Luca ist die lebensgrofse Halbfigur der Madonna des Berliner Museums (R.-S.T. Taf. 226) auf einer an den Ecken abgestumpften Platte, die fast alle Halbfiguren der Maria, die ohne Hintergrund gearbeitet sind, aufweisen; in hohem Relief aus Thon modelliert und von feinster, im wesentlichen sehr gut erhaltener Bemalung, die es zweifellos macht, dass sie nicht auf Glasierung berechnet war. Hier zeigt sich Lucas Farbentalent rein und voll; die Farben sind reich und daneben ist Gold stark angewendet, aber in feinster Weise getönt, im Fleisch von grofser Naturwahrheit. Beide Gestalten weisen in ihrer Schönheit (trotz einer sehr individuellen rhachitischen Anlage von Mutter und Kind), in Gewandung und Behandlung schon auf eine Zeit, in der Luca vollständig Meister der Emaillierung war; denn vor den vierziger Jahren ist sie gewiss nicht entstanden. Dass sie nicht auf Glasierung berechnet war, lag wohl in der Rücksicht auf den Platz, für den sie bestimmt war. Jedenfalls giebt sie uns den besten Begriff von der Art, wie Luca, ehe er die Glasur anzuwenden gelernt hatte, seine Arbeiten in Thon ausführte und bemalte.

Als Abschluss der Madonnenkompositionen, die durch Luca der beliebteste Andachtsgegenstand der Florentiner in den Kapellen wie im Haus und in den Strafsentabernakeln geworden war, nenne ich noch eine Anzahl meist kleinerer Madonnenreliefs, die nur in wenig scharfen Stuckabdrücken vorkommen, von denen das Berliner Museum eine besonders vollständige Sammlung (R.-S.T. Taf. 245, 246 und 247*a*) aufzuweisen hat. Es ist schwer, auf Grund solcher Reproduktionen und bei dem unscharfen Zustande, sie mit Bestimmtheit dem Luca zuzuweisen. Auch zeigen sie meist in dem derben Naturalismus im Kinde, zum Teil auch in dem schwermütigen Ausdruck, mit dem der Blick der Maria auf dem Kinde ruht, eine stärkere Anlehnung an Donatello, als sie die beglaubigten Madonnen Lucas aufweisen. In der Gewandung, in den vollen Formen des Gesichts, in der hoheitsvollen Haltung der Maria und dem zärtlichen Verhältnisse zum Kind mit den fein beobachteten intimen Zügen verrät sich aber Luca, wenn auch noch nicht in seiner freien Ausbildung, während wir keinen anderen Künstler dafür namhaft machen können. Der Einfluss von Donatello ist ja auch, wie wir in der Kanzel und in den Reliefs am Campanile sehen, ein weiteres charakteristisches Zeichen für Luca della Robbia auf einer schon vorgeschrittenen Stufe seiner Entwickelung, in der er uns aber zuerst urkundlich entgegentritt, im zweiunddreifsigsten Jahre. Dieser Zeit des Einflusses von Donatello möchte ich auch ein Stuckrelief mit reicherer Komposition zuschreiben, eine Pietà im Berliner Museum (R.-S.T. Taf. 200*a*): sechs junge bekleidete Engel, die den Leichnam Christi unterstützen und beklagen. Wenn man von der flauen Formgebung im Stuck, den Beschädigungen und der handwerksmäfsigen Bemalung absieht, wird man im Körper Christi, wie in den Typen der Kinder, ihrer Gewandung, der Faltengebung und der edlen symmetrischen und doch individuellen Anordnung enge Beziehungen zur Cantoria und zu Lucas verschiedenen Darstellungen des Ecce homo finden.

Die Andeutung und Behandlung der Landschaft in diesem Stuckrelief ist der in den Lünetten des Domes verwandt; noch mehr gleicht sie der Landschaft in ein paar glasierten Thonreliefs, die gleichfalls ein reicheres, von Luca in seiner späteren Zeit, soviel wir wissen, nicht wiederholtes Motiv darstellen, jedoch in verschiedener Form und in ganz verschiedener Anordnung. Es sind dies die Anbetung der Hirten im Rund (mit einer zu grofsen, also nicht zugehörigen späten Blumenguirlande) im South Kensington-Museum (R.-S.T. Taf. 193*b*) und dasselbe Motiv in seinem alten Holztabernakel im Nationalmuseum zu München (R.-S.T. Taf. 193*a*). M. Reymond betrachtet meine Bestimmung dieser Arbeit (oder genauer der einen in London, da er von der anderen nichts weifs) als »une des opinions les plus hardies de la critique«. Ich habe schon »Kühneres« behauptet und die Freude gehabt, dass es schliefslich rückhaltslos in die Kunstgeschichte aufgenommen ist, ohne dass meine Ansicht noch als solche angeführt zu werden braucht oder dass ich überhaupt noch als der Urheber bekannt bin. Das wird auch in Bezug auf die Bestimmung dieser beiden Reliefs als Jugendwerke des Luca della Robbia der Fall sein, der sich Allan Marquand unbedingt angeschlossen hat, und man wird nur erstaunt sein, wenn man in Reymonds Bilderbüchern blättert, dass jemand, der so viel Photographien nach Bilderwerken der Renaissance unter den Händen hatte, Kunstwerke, die fast hundert Jahre auseinander liegen, nicht zu unterscheiden vermochte. Denn Reymond erklärt das Londoner Relief für ein ganz charakteristisches Werk des Giovanni; damit würde dieses wie das gleichartige Münchener Relief zugleich zu halb handwerksmäfsigen, gefühllosen Nachahmungen eines selbst in der Technik nicht mehr bewanderten Enkelschülers herabsinken, während sie die keuschen Erzeugnisse eines jungen, noch halb in der Tradition des Trecento fufsenden genialen Meisters sind. M. Reymond ist wieder sehr entschieden und sehr streng: »jamais dans toute sa vie Luca a fait de composition aussi compliquée«. Die Himmelfahrt und die Auferstehung im Dom, die Reliefs der Cantoria sind wohl einfacher? Luca hat in den beiden Reliefs verschiedene Momente der Anbetung der Hirten dargestellt: im Münchener Relief Maria und Joseph zusammen mit einem Hirten in der Anbetung des Kindes, im Hintergrunde die Verkündigung an zwei Hirten bei ihrer Herde; im Londoner Bilde Joseph und Maria mit dem Kinde in Windeln auf dem Schofse in der Hütte, vor ihnen zwei Hirten in Anbetung, mit Hund und Herde zur Seite, im Hintergrunde die Verkündigung an zwei Hirten. Beidemal erscheint den Hirten nur *ein* Engel, mit dem Spruchband in der Linken (auf dem einen Relief mit »Gloria in excelsis«, genau in der Schrift, wie wir sie regelmäfsig auf Lucas Kompositionen finden, auf dem anderen in früher Kapitälschrift: ANVMZIO (sic) VOBIS GAUDIVM). Das felsige Terrain mit einigen Bäumen ist in der einfachen Weise stilisiert wie gewöhnlich in den Darstellungen dieses Motivs aus dem Trecento und vom Anfange des Quattrocento, gerade wie die Tracht, die Bewegung und die andächtige Stimmung der Figuren mit diesen Darstellungen, nicht aber mit denen des vorgeschrittenen Jahrhunderts, am wenigsten mit den bunten, stillosen und mit allerlei Genremotiven überhäuften Kompositionen der Anbetung der Hirten von Andrea und von Giovanni della Robbia übereinstimmt.[1]

---

[1] Der Einwand Reymonds, dass die Madonna gröfser sei als die Hirten im Vordergrund, ist vielmehr ein Grund mehr für Luca als den Schöpfer des Londoner Reliefs; wird doch Maria wie das Kind fast regelmäfsig von ihm gröfser gebildet als die Engel und anderen Gestalten. Sehr komisch wirkt der kathederhafte Ernst, mit dem M. Reymond hier einen groben Fehler gegen die »traditionellen Formen der älteren christlichen Kunst« konstatiert.

In der Wiedergabe der Schafe und des Hundes zeigt sich, in jedem Relief in ganz eigener Art der Naturalismus der Zeit noch in anspruchsloser, aber deutlicher Weise. Die Tiere bei Andrea wie bei Giovanni erscheinen daneben geradezu stümperhaft; beide kopieren sogar gelegentlich einen dieser Hunde von Luca. M. Reymond behauptet natürlich, Luca habe ihn von Giovanni kopiert. Typen, Gewandung, Behandlung der Haare (auch das Haarband der Maria fehlt nicht), die vornehmen, schönen Bewegungen, die andächtige Stimmung sind durchaus charakteristisch für Luca. Eine gewisse Schüchternheit und teilweise auch Ungeschicklichkeit in der technischen Behandlung sind ein Beweis, dass wir in beiden Reliefs frühe Werke und wohl die ersten uns erhaltenen glasierten Thonarbeiten des Meisters vor uns haben.

Nach einer besonderen Richtung hat man Lucas Thätigkeit bis vor kurzem ganz übersehen, seine Thätigkeit als Portraitbildner. Dass der Schöpfer der Madonnen und Engel von typischer, der Antike verwandter Schönheit sich auch im Bildnis versucht haben sollte, lag in der That nicht sehr nahe, zumal auch das von Luca bevorzugte Material des gebrannten Thons nicht günstig dafür zu sein schien. Ein paar hoch und dunkel im Bargello aufgestellte glasierte Portraits, die kaum beachtet wurden, haben meine besondere Aufmerksamkeit erst erregt, als vor einigen Jahren fast gleichzeitig ein paar farbige Büsten eines und desselben Jünglings in rundem Hochrelief in den Handel kamen, die eine aus Palazzo Torregiani, die andere aus Palazzo Antinori. Letztere, noch in ihrem prächtigen alten Fruchtrahmen, ist in den Besitz des Fürsten Liechtenstein gelangt, erstere in das Berliner Museum (R.-S.T. Taf. 229). Der Vergleich dieser beiden lebensgrofsen Portraitbüsten untereinander, wie mit jenen Portraits des Bargello (R.-S.T. Taf. 228): der Büste eines jungen Mädchens in rundem Halbrelief und der Freibüste eines Knaben, beide in kräftiger Färbung, sowie mit den Büsten an der Loggia di S. Paolo und in Viterbo, hat mich überzeugt, dass mehrere darunter eigenhändige und bedeutende Arbeiten des Luca sind. Jene beiden Jünglingsbüsten in Hochrelief, die hier nebeneinander abgebildet sind, haben nur ganz geringe Verschiedenheiten, namentlich in der Tracht; auch hat die Berliner Büste gröfseren Hintergrund. In ihrer Vollständigkeit mit dem Rahmen, in der weichen Behandlung der schönen Züge des von dichten Locken eingerahmten Kopfes wird vielleicht das Liechtensteinsche Portrait auf den ersten Blick mehr bestechen; bei näherer Betrach-

Dans l'Adoration des bergers, l'enfant Jésus est toujours dans la crèche, ici la crèche est vide, et la Vierge tient l'enfant Jésus dans ses bras. Also müsse ein Nachahmer eine Madonna Andreas kopiert haben, um sie in eine Darstellung der Anbetung der Hirten einzuschmuggeln! Freilich giebt es eine Tradition auch in der Kunst; diese kann man aber nicht aus den Fingern saugen, sondern man muss sie aus den Kunstwerken nachzuweisen und den Quellen und Vorbildern, die der Künstler benutzte, nachzugehen suchen. M. Reymond möge gestatten, dass ich ihn einmal einen Augenblick vom Katheder herunternötige und auf die Schulbank setze: Kennt der Herr Giottos Anbetung der Hirten in der Arena zu Padua, wo Maria im Begriff ist, das Kind aus der Krippe zu sich zu nehmen? oder die gleiche Darstellung von Giotto oder einem Schüler in Assisi, wo die Krippe leer ist und Maria das Kind gerade so hält wie in Lucas Relief? Sind ihm die Gemälde von Taddeo Gaddi, Giottino, Bernardo di Firenze, Giusto, Avanzo u. s. w., in denen in gleicher Weise die Mutter das Kind auf dem Schofse hält, ganz unbekannt geblieben? Hat er jemals von den Gesängen Fra Jacopones da Todi, des Genossen des hl. Franz, gehört, von denen gerade Luca della Robbia eins der uns erhaltenen Manuskripte besafs? Er würde daraus lernen können, dass die »Tradition« schon seit der Zeit des hl. Franz nicht mehr starre Schablone war, sondern warme aus dem Leben geschöpfte Empfindung.



LUCA DELLA ROBBIA

KOPF EINES JÜNGLINGS

GLASIERTES THONRELIEF IM K. MUSEUM ZU BERLIN

tung verrät sich aber in dem Berliner Portrait, obgleich die Glasur durch die Witterung teilweise gelitten hat, gröfsere Schärfe, eine ganz ungewöhnliche Feinheit in der Modellierung des schön bewegten Mundes und der Augen mit den fein gewölbten Augendecken und Brauen, ein ausgesuchter Geschmack in der Anordnung



Andrea della Robbia
Büste eines Jünglings
Im Besitz des Fürsten Liechtenstein in Wien

und Behandlung des Lockenhaares. Die Bestimmtheit der Modellierung erinnert an Bronze und bekundet einen älteren Künstler, eine frühere Zeit der Entstehung. In dem jüngeren Exemplar ist in seiner Weichheit und in der Behandlung des Frucht- und Blumenkranzes die Hand des Andrea della Robbia unverkennbar; das ältere kann nur ein Werk des Luca sein, nach allen jenen Merkmalen einer stilvolleren und doch lebensfrischeren Auffassung und Behandlung. Dies bestätigen die ganz

portraitartigen Köpfe der leuchterhaltenden Engel Lucas im Dom. Eine weitere Bestätigung bieten aber auch die beiden Portraits des Bargello. Der etwas unterlebensgrofse Frauenkopf hat die gleiche Farbengebung, auch in der Zeichnung der Augen und Augenbrauen wie im Grund; die Tracht, namentlich das ganz aus der Stirn gekämmte, zu den Seiten in seinen Enden offen herabhängende Haar mit der doppelten Perlenschnur darum und dem grofsen Schmuckstück über der Stirn kommt nur um die Mitte des XV Jahrhunderts vor, wie uns namentlich die Büsten Desiderios und die dem Piero della Francesca zugeschriebenen Frauenportraits beweisen. Die Büste des etwa sechsjährigen Knaben ist in jedem Zuge Luca, und zwar ein Meisterwerk seiner besten Zeit. Die portraitartigen nackten Engel neben dem Wappen der Seidenweberzunft an Orsanmichele zeigen ganz ähnliche Köpfe und sind auch verwandt in der geschmackvollen Behandlung des Haares, das in der Büste mit einem schmalen Bande zusammengehalten wird. Den köstlichen Knabenbüsten eines Desiderio und Rossellino, denen diese Büste ganz nahe steht, ist sie auch an Meisterschaft und feiner Individualität völlig gewachsen; nur hat sie, wie die beiden vorgenannten Reliefbüsten, etwas Gehaltenes, Typisches, das wieder Luca als den in der Anschauung und Stilisierung der Antike am nächsten stehenden Künstler verrät.

Wir haben noch *ein* Kunstwerk von Luca unerwähnt gelassen, augenscheinlich ein Werk seiner späteren Zeit, das ihn wieder von einer neuen Seite zeigt: die Gruppe der Begegnung von Maria und Elisabeth in S. Giovanni fuorcivitas zu Pistoja (R.-S. T. Taf. 232), die als Gruppe im Quattrocento nicht übertroffen und zugleich eine der schönsten plastischen Arbeiten der Renaissance überhaupt ist. Über die Geschichte dieser Gruppe in beinahe lebensgrofsen Figuren ist leider nichts bekannt. In Pistoja wurde sie sonderbarerweise einem schwachen Nachahmer des Fra Bartolommeo und Raffael, dem Maler Fra Paolino da Pistoia, zugeschrieben; ich selbst habe sie dann vor etwa 25 Jahren als ein Hauptwerk des Andrea della Robbia hinzustellen gesucht, dem sie Venturi noch jetzt zuschreibt; aber erst Allan Marquand hat durch die Zuweisung an Luca della Robbia das Richtige getroffen. Die Gruppe, obgleich mehrfach gebrochen, schlecht zusammengesetzt und ungünstig aufgestellt, macht doch heute noch einen so geschlossenen monumentalen Eindruck, ist von solchem Fluss der Linien, so originell, so edel und tief in der Empfindung, von solcher Schönheit der Gestalten und des Faltenwurfs, dabei so fein in der naturwahren Durchbildung, dass nur die Thomasgruppe Verrocchios neben ihr standhält, die aber in Schönheit der Erscheinung ihr nicht gleichkommt. Welchen Eindruck musste sie machen, als sie noch in der farbigen Nische stand, die Luca zweifellos für sie erfunden und ausgeführt hat! Schon die treffliche Glasur verweist die Gruppe noch in die frühere Zeit der Robbia-Arbeiten; Reichtum und Schönheit der Falten bei einem durchgehenden grofsen Zug, Feinheit der Naturbeobachtung, die so weit geht, dass z. B. die Form der Hand und der Finger der Maria genau ihrer ganzen Gestalt und vor allem den Formen des Kopfes entsprechen. Die Haltung wie überhaupt die Erfindung der Elisabeth, einer alten Frau von höchstem Adel der Formen und des Ausdrucks, aus der die berühmtesten Bildhauer der Renaissance nur eine Karikatur des Alters zu machen wufsten, der Typus beider Gestalten, namentlich der der Maria, die fast genau so und mit dem gleichen Kopftuch in der Madonna mit den Lilien beim Fürsten Liechtenstein, ähnlich aber mit offenem Kopftuch in dem Flachrelief des South Kensington-Museums vorkommt: alles das sind Merkmale, die nur für Luca sprechen, ganz abgesehen davon, dass sein Neffe Andrea, als reiner Nachahmer seines Lehrers und ohne

eigene erfinderische Gaben, zu einer Schöpfung von solcher Grofsartigkeit und so feiner Empfindung unfähig war.

Der Platz, den man Luca della Robbia und Ghiberti herkömmlich, schon seit L. B. Alberti, neben Ghiberti und Donatello in der ersten Reihe der Bildner der Renaissance zuschreibt, gebührt ihm mit vollem Recht. Ohne Luca würde der Kunst der Renaissance eine ihrer eigenartigsten und reizvollsten Seiten fehlen. Luca geht zwar das gewaltig dramatische und leicht gestaltende Talent Donatellos ab, wie er auch dessen malerischen Sinn nicht besitzt; dem Ghiberti kommt er im Pathos des Vortrags und im reichen Fluss der Kompositionen nicht gleich: aber er hat die höchsten Gesetze der Plastik, wie sie in den Schöpfungen der Griechen lebendig geworden und allen Zeiten als Mafsstab hingestellt worden sind, aus sich von neuem geschaffen. Diesen klassischen Sinn für Ebenmafs und Schönheit, diese wahrhaft griechische Stilisierung der mit offenem Auge geschauten Natur verbindet der Künstler mit der lyrischen Stimmung der christlichen Romantik. Dadurch ist die Kunst des Luca ebenso modern, wie sie gesund und klassisch ist.

EIN JUGENDWERK BERNARDO ROSSELLINOS UND SPÄTERE UNBEACHTETE SCHÖPFUNGEN SEINES MEISSELS

VON C. VON FABRICZY

Der Anteil, der dem älteren der beiden Brüder Rossellino an der Entwickelung der florentinischen Quattrocentoskulptur zukommt, ist bisher ebensowenig in seiner vollen Bedeutung erkannt worden, als seine Bethätigung auf dem Gebiete der Architektur die ihr nach Umfang und Gehalt gebührende Würdigung erfuhr. Während es im letzteren Falle das Genie L. B. Albertis war, dessen Glanz die Verdienste des Schülers und Gehilfen in den Schatten stellte, der sein Talent und seine Fachkenntnisse willig zur Verwirklichung der glänzenden Konzeptionen eines Gröfseren hergegeben, musste im ersteren sein Ruhm — wenigstens in den Augen des grofsen Haufens der Mit- und Nachwelt — dem des jüngeren Bruders weichen, weil dessen weitaus zahlreichere und das Auge des oberflächlichen Urteils durch sinnliche Gefälligkeit und technische Vollendung mehr bestechende Arbeiten den bedeutenderen Gehalt und tiefen Ernst seiner eigenen spärlichen Schöpfungen verdunkelten.

Die wenigen pragmatischen Nachrichten über Leben und Werke Bernardos verdanken wir Vasaris Vita der beiden Brüder. Allein auch da kommt der ältere dem jüngeren gegenüber zu kurz, und wie so oft bei unserem Gewährsmann fliefst auch diesmal mehr als eine falsche Nachricht mit ein. Manche davon hat die Forschung seither berichtigt; auch ist es ihr gelungen, das Œuvre des Meisters, wie es Vasari herzählt, um einige Arbeiten zu bereichern, deren Authenticität sie verbürgen

konnte. Im ganzen aber ist trotzdem das Bild unseres Helden bis heute nicht völlig klar geworden.

Gleich mit der Frage nach seiner künstlerischen Erziehung stellt sich uns ein Problem entgegen, das wir bei dem Mangel jedweder positiven Mitteilung lediglich auf Grund der stilkritischen Prüfung seiner Werke zu lösen versuchen müssen Ihr Studium lehrt uns denn, dass unser Meister — wiewohl ein eigentliches Schülerverhältnis zwischen ihm und Ghiberti nicht überliefert ist — in formeller Richtung sich vielmehr dessen etwas oberflächlichen und verschwommenen Idealismus zum Vorbild nahm, als Donatellos rücksichtslosen Naturalismus. Dies schliefst jedoch nicht aus, dass er nach Seite des Gehalts sich nicht durch das Naturgefühl und den Empfindungsausdruck, die den Werken des grofsen Schöpfers der Renaissanceplastik einen so zwingenden Stempel aufprägen, hätte beeinflussen lassen. Rossellino gehört somit der unter Anlehnung an Ghibertische Traditionen namentlich durch Luca della Robbia begründeten Richtung der florentinischen Quattrocentoskulptur an und muss, wo nicht im Atelier dieses Meisters, doch in dessen unmittelbarer Nähe, die entscheidenden Impulse zur Ausbildung seines Stils empfangen haben.[1]) Diesen aber können wir nicht besser als mit den Worten W. Bodes charakterisieren: »Der eigenartige, schaffensfreudige und energische Charakter in Bernardos Bauten wohnt auch seinen Bildwerken inne. In der Durchbildung der menschlichen Gestalt teilweise noch befangen, hat er durch den grofsen architektonischen Aufbau seiner plastischen Monumente die florentinische Quattrocentoplastik in vorteilhaftester Weise bestimmt: ihm verdankt sie die feine Empfindung für die architektonischen Verhältnisse. Seine figürlichen Darstellungen haben noch etwas Schwerfälliges in Form und Bewegung und eine stumme Befangenheit im Ausdruck. Damit verbinden sie aber einen wirkungsvollen Ernst und eine wie mühsam verhaltene Empfindung und inbrünstige Begeisterung, weiche, etwas motivlose Faltenbildung in den vollen Gewändern und feine, naturalistische Behandlung des Fleisches, namentlich in den schönen Köpfen« (Die italienische Plastik, Berlin 1891, S. 86).

* * *

Schon Bernardos frühestes bisher bekanntes Werk bietet eine prägnante Illustration zu vorstehender Charakteristik. Es ist das Obergeschoss der Fassade des *Oratoriums der Misericordia zu Arezzo* samt seinem Skulpturenschmuck (Phot. Alinari, Kat. Nr. 9737). Beide wurden dem Meister erst vor kurzem auf Grund urkundlicher Zeugnisse, deren Auffindung wir Professor Ubaldo Pasqui verdanken, zurückgegeben, nachdem sie seither stets auf die Autorität Vasaris hin (II, 136) als ein Werk des Niccolò di Pietro Lamberti gegolten hatten — ganz unbegreiflicherweise, denn sie haben mit dessen authentischen Arbeiten durchaus nichts gemein.[2])

[1]) Wie seelen- und stilverwandt die beiden Künstler waren, bezeugt auch der Umstand, dass sich gelegentlich der um ein Decennium ältere Luca von der Weise des Adepten beeinflussen liefs. Zeugnis dessen die Sarkophagengel am Federighi-Monument (1456), die denen am Grabmal Leon. Brunis († 1444) in S. Croce wie Zwillingsgeschwister gleichen (die letzteren hinwieder stammen von Ghibertis Giacintoschrein). Aber auch der Sarkophag an Lucas Werk erscheint fast durchaus nach dem Rossellinos kopiert, und die Bischofsstatue selbst in ihrer gehaltenen edlen Würde und Ruhe könnte gerade ebenso wie die Gestalt Brunis von dem Schöpfer der letzteren gemeifselt sein.

[2]) So noch in den neueren Auflagen des Cicerone; erst die sechste (II, 382) verzeichnet Rossellino als Schöpfer der Skulpturen an der Fassade, und in der letzten (II, 270) wird ihm

Rossellino hatte den Auftrag zur Vollendung der am 6. August 1375 an die beiden Florentiner Meister Baldino di Cino und Niccolò di Francesco vergebenen, Ende 1377 aber mit dem Gurtgesims zwischen dem unteren und oberen Geschosse ins Stocken geratenen Fassade [1]) im Verein mit drei Genossen aus dem heimatlichen Settignano, über die wir sonst keine Nachrichten besitzen, am 24. April 1433 erhalten und das Obergeschoss in wenig mehr als einem Jahre, bis zum 23. Juli 1434, zu dem vereinbarten Preis von etwas über 800 Lire fertiggestellt.[2]) Inzwischen war ihm allein am 21. März 1434 die Ausführung des Lünettenreliefs gegen eine Entlohnung von 90 Gulden, im Mai darauf die der Statuen der Heiligen Gregorius und Donatus in den Nischen zu seiten jenes, am 31. August die der beiden Relieffiguren der Heiligen Lorentino und Pergentino zur Ergänzung der Lünette um 6 Gulden übertragen worden, und er hatte das erstere in der unglaublich kurzen Zeit von drei Monaten, bis zum 30. Juni 1434, die letzteren beiden bis Ende Oktober desselben Jahres vollendet. In die durch keinen neuen Auftrag der Misericordia in Anspruch genommene erste Hälfte des Jahres 1435 fällt sodann die Ausführung des Sakramentstabernakels für die Badia SS. Flora e Lucilla zu Arezzo, wovon noch weiter unten die Rede sein wird. Endlich übernahm er noch am 20. August 1435 die Herstellung des Konsolengesimses samt Balustrade als Krönung der Fassade um den Betrag von 50 Goldgulden; und dass er sich auch dieses Auftrages innerhalb der festgesetzten Frist eines Jahres entledigt hatte, erhellt aus der am 26. August 1436 gepflogenen Endabrechnung, womit unser Meister sich für alle der Brüderschaft der Misericordia geleisteten Arbeiten bezahlt erklärte (der Abschluss des Gesimses durch die Säulengalerie [ballatoio], die die Sparren des vorkragenden Daches stützt, erfolgte erst 1460 durch Giuliano und Algozzo da Settignano [vergl. *Pasqui*, a. a. O. p. 105]).

Da die im Archiv der Misericordia aufbewahrten Urkunden, die uns über die Entstehung des in Rede stehenden Werkes, wie wir sie vorstehend resümiert haben,

---

nun auch diese selbst zurückgegeben. Den richtigen Thatbestand hatte zuerst Ubaldo Pasqui in seiner Guida di Arezzo, 1882, p. 105 mitgeteilt und danach Milanesi unter die Ergänzungen seiner Ausgabe des Vasari (IX, 254) aufgenommen.

[1]) Vergl. *Ubaldo Pasqui*, a. a. O. p. 104, Anm. 1.

[2]) Zu derselben Zeit (17. und 18. Juni 1433) wird ein »magister Bernardus architector« für Arbeiten an der Palastkapelle Eugens IV. im Vatikan bezahlt. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass wir in ihm unseren Künstler zu sehen haben; er mochte sie ausgeführt haben, bevor er in Arezzo Verwendung fand. Darauf scheint der Umstand hinzudeuten, dass dieselben im Laufe der zweiten Hälfte von 1433 nicht von ihm, sondern von zwei seiner Gehilfen »Franciscus et Petrus laborantes magistri Bernardi in fabrica capellae« vollendet wurden; sie und nicht er erhalten am 3. August 1433 »pro complemento solutionis ipsorum« 12 Dukaten ausbezahlt (vergl. *Müntz*, Les Arts à la Cour des Papes, Paris 1878, t. I, p. 40). — Dagegen kann bei einem anderen, drei Jahre weiter zurückliegenden Auftrag kaum Rossellino in Frage kommen. Es handelte sich dabei um »unum tabernaculum in quo stet et maneat corpus domini nostri Jesu Christi«, das für die Pieve von Arezzo am 15. August 1430 um 60 Gulden angeschafft werden sollte, »cum ad presens est in civitate Aretii unus octimus magister lapidum actus ad construendam et faciendam dictam fenestram«, d. h. das erwähnte Sakramentshäuschen (Archivio della Fraternità di S. Maria della Misericordia, Stanziamenti e Deliberazioni dal 1418 al 1430, fol. 226^{v} und 227^{v}). Da Bernardo dazumal kaum 21 Jahre zählte, so ist es unwahrscheinlich, dass er schon den Ruf eines »ausgezeichneten Meisters« seiner Kunst besessen haben sollte. Da sich das fragliche Werk nicht an Ort und Stelle befindet (allem Anschein nach scheint es überhaupt gar nicht zur Ausführung gekommen zu sein), ist es unmöglich, die Frage nach dessen Schöpfer auf Grundlage stilistischer Vergleichung zu erledigen.



Bernardo Rossellino
Mutter des Erbarmens
Über der Thürlünette des Oratoriums der Misericordia zu Arezzo



Bernardo Rossellino
Mutter des Erbarmens
Stuccomodell im Museum zu Arezzo

genau unterrichten, bisher nicht veröffentlicht sind, glauben wir durch ihre Mitteilung uns den Dank der sich hierfür Interessierenden verdienen zu können (s. Anhang I). Wir verdanken ihre Kenntnis ihrem Entdecker Ubaldo Pasqui und wollen nicht unterlassen, ihm für deren uneigennützige Überlassung auch an diesem Orte unseren herzlichen Dank auszusprechen.

Die Architektur des Obergeschosses der Misericordia — denn nur sie ist das Werk Rossellinos, während das Erdgeschoss von seinen obengenannten Vorgängern noch völlig im Geiste der Gotik konzipiert erscheint — verrät in manchem den mit den Ausdrucksmitteln seiner Kunst und der Formensprache der Renaissance noch nicht ganz vertrauten Anfänger. Freilich standen ihrem Schöpfer auch nur wenige Vorbilder im neuen Stil zu Gebote: zu jener Zeit hatte dessen Begründer kaum erst die frühesten seiner Bauten, den Palast der Parte guelfa, die Innocenti und die Sakristei von S. Lorenzo aufgeführt und L. B. Alberti, dessen Fufsstapfen Rossellino später folgen sollte, sich als Architekt noch gar nicht bethätigt.

Die Verdoppelung der Pilaster an den Seitenteilen der Fassade und der dadurch sowie durch die übertriebene Gröfse der Nischen zwischen ihnen samt der wuchtenden Schwere ihrer Verdachung hervorgerufene lastende Eindruck dieser Partien; die unbeholfene Gestattung der Giebel sowohl über den erwähnten Nischen, wie auch über den flacheren und schlankeren Pfeilernischen des Erdgeschosses (die sich dadurch als eine von unserem Künstler herrührende Ergänzung der Arbeit seiner Vorgänger an dem letzteren kennzeichnen); die Umrahmung der Lünette des Mittelfeldes in kapriziös gebrochenem Spitzbogen, der dann doch wieder antikisierende Profilierung und Dekoration erhält (vielleicht von dem ähnlichen Portalbogen an Michelozzos(?) wenig älterer Fassade von S. Agostino zu Montepulciano beeinflusst); der ganz aus dem Mafsstabe des übrigen fallende und deshalb den zierlichen Bau erdrückende, überdies pleonastische Abschluss durch Konsolensims samt Balustrade — alles dies sind sprechende Zeugnisse für unsere obige Behauptung. Andererseits zeigt sich in den überaus harmonischen Verhältnissen, dem fein profilierten Gebälke, dem so früh schon mit solcher Freiheit der Formen behandelten und so mafsvoll verteilten Ornament der spätere Meister seiner Kunst schon in der vollen Anmut und Liebenswürdigkeit seines Talents.

Der Figurenschmuck der Fassade aber bestätigt durchaus Bodes oben angezogenes Urteil über Rossellino als Bildhauer. Das »Schwerfällige in Form und Bewegung« und die »stumme Befangenheit im Ausdruck« macht sich in den beiden Heiligenfiguren der Seitennischen mehr als in irgend einem seiner späteren Werke bemerkbar. Dagegen hat er im *Relief der Lünette* (Phot. Alinari, Kat. Nr. 9739) das alte, in der florentinischen Kunst jedoch öfter malerisch als plastisch verwertete Motiv der heiligen Jungfrau, die als Mutter des Erbarmens ihren Mantel über die Gemeinde ausbreitet, in voller, inniger Lieblichkeit wiedererweckt.[1]) Das in der Misericordia

---

[1]) Diese sogenannte »Mantelschaft Mariä« war bekanntlich die Illustration des Gebets: Sub tuum praesidium confugimus, oder des älteren, dem hl. Bernhard zugeschriebenen: Salve Regina Coeli, und in Italien schon im XIV Jahrhundert ausgebildet. Seine plastische Fassung war dazumal besonders in der venezianischen Kunst häufig (s. z. B. das Lünettenrelief am Portal des Albergo della Misericordia, jetzt Taubstummeninstitut, Phot. Naya Nr. 2122, dasjenige am Portal der Scuola della Carità, jetzt Akademie, vom Jahre 1345, und das spätere, dem Bart. Buon zugeschriebene vom Westportal der Kirche der Abbazia della Misericordia, seit 1882 im South Kensington-Museum, abgebildet bei *Kraus*, Geschichte der christlichen

untergebrachte Städtische Museum bewahrt das Stuccomodell Rossellinos zu der ausgeführten Lünette (Phot. Alinari, Kat. Nr. 9743), und es ist sehr interessant, durch den Vergleich beider sich zu überzeugen, wie die ursprüngliche Konzeption bei der Übertragung in Marmor namentlich nach Seite des Gefühlsmoments in Physiognomien und Gebärden der Schutzflehenden vertieft wurde, während die Gestalt der Maria in Haltung und Ausdruck bis auf die einzelnen Gewandmotive fast unverändert in das endgültige Werk herübergenommen ward. Sie namentlich zeigt die »etwas motivlose Faltenbildung in den vollen Gewändern« und jenen »wirkungsvollen Ernst«, während in der Schar der Andächtigen »eine wie mühsam verhaltene Empfindung« und in den (nachträglich in gröfserem Mafsstabe hinzugearbeiteten) knieenden Heiligen Lorentinus und Pergentinus »inbrünstige Begeisterung« zum Ausdruck kommt. Nur die »feine naturalistische Behandlung des Fleisches« fehlt unserem Werke noch: die Köpfe neigen mehr zu Idealtypen, als dass sie individuelle Bildungen wiedergäben.

* * *

Dem vorstehend beschriebenen Frühwerke unseres Künstlers schmeicheln wir uns nun, eine bisher unbekannte zweite Jugendarbeit zur Seite stellen zu können — zwar weniger bedeutend als jenes, dafür aber noch etwas älteren Ursprungs. Es ist die nebenbei abgebildete *Terrakottatafel der Verkündigung* (2,20 m br., 2,0 m h., Phot. Alinari, Kat. Nr. 9701). Ihre drei selbständigen Teile, das Tympanon, das Hauptfeld und die Predella, sind jeder für sich von einer ganz einfachen, wo nicht plumpen Holzumrahmung eingefasst, die das Ganze zu einer Altartafel zusammenschliefst. Eine auf den schmalen untersten Leisten des Rahmens aufgemalte Inschrift bezeichnet sie als Stiftung des Domherrn Mariotto Angeli vom Jahre 1433 (Mariottus Angeli Canonicus Aretinus Pro Anima Sua Et Suorum Anno DNI MCCCCXXXIII .... Der Rest ist abgerieben und nicht mehr zu entziffern).

In der That stammt sie aus der alten Kathedrale von Arezzo, die, auf einem Hügel vor der Stadt (vor Barriera S. Spirito jenseits des Bahnhofs) gelegen, im Jahre 1561 auf Geheifs Herzogs Cosimo I demoliert wurde, weil sie vermöge ihrer beherrschenden Lage in nächster Nähe der Stadtmauern als Stützpunkt für feindliche Operationen gefährlich erschien.[1]) An ihrer Stelle, die noch heute durch einige Fundamentreste kenntlich ist, errichtete zur Erinnerung an das altehrwürdige Heiligtum Bischof Usimbardi 1610 ein kleines, ganz schmuckloses, dem hl. Stephanus geweihtes Kirchlein. In dessen Apsis hatte unsere Ancona nach der Zerstörung des alten Doms,

Kunst, Bd. II, Abt. I, S. 431). In der florentinischen Kunst kenne ich aus so früher Zeit keine plastische Darstellung des Motivs; im Quattrocento ist sie namentlich in der Robbiaschule nicht selten (vergl. *Jameson*, Legends of the Madonna, 2. ed., London 1857, p. 29 und 96).

[1]) Der dazumal abgetragene Bau war lange nicht mehr jener merkwürdige, den Heiligen Donatus und Stephanus sowie der heiligen Jungfrau geweihte Dom, den der einheimische Architekt Maginardus zu Beginn des XI Jahrhunderts (vor 1026) nach dem Vorbild von S. Vitale in Ravenna errichtete, nachdem er sich dort persönlich das Modell jener Kirche verschafft hatte (vergl. über diese interessante Thatsache *Rena-Camici*, Serie degli antichi duchi e marchesi di Toscana, Florenz 1789, I, p. 149). Er war schon nach einem Jahrhundert den Fehden zwischen den Bewohnern Arezzos und ihren Bischöfen zum Opfer gefallen, ob vor oder nach der Zerstörung der Stadt durch Heinrich V im Jahre 1111, ist ungewiss. Mit der letzteren wird dann aber ohne Zweifel auch die Kathedrale wieder neu erstanden sein; 1130 wird sie urkundlich als noch nicht aufgebaut genannt (s. *Davidsohn*, Geschichte von Florenz, Berlin 1896, Bd. I, S. 408, Anm. 2).



BERNARDO ROSSELLINO

ALTAR MIT DER VERKÜNDIGUNG

IM DOM ZU AREZZO

3

wo sie laut der Inschrift ursprünglich einen Marienaltar geschmückt haben wird, Aufstellung gefunden und war daselbst verblieben, bis sie im Jahre 1894 in eine der Sakristeien der neuen Kathedrale in der Stadt übertragen wurde, um sie den ihr in dem heute verlassenen Kirchlein drohenden Gefahren zu entziehen.

Auch in diesem Werke hält Rossellino an dem alten Schema der Darstellung des Sujets fest, wie es die florentinische Kunst schon früh unzähligemal wiederholt hatte und wie sie ihm selbst zur Zeit ihrer höchsten Blüte mit Vorliebe treu blieb. Seine Tafel mutet uns an, wie etwa ein Bild seines Zeitgenossen Fra Filippo Lippi (s. dessen schöne Annunziata in S. Lorenzo zu Florenz). Von einer dramatischen Fassung des Vorgangs, wie sie Piero della Francesca, Botticelli und namentlich die spätere venezianische Schule bevorzugt (s. die Verkündigung von Paris Bordone in der Accademia zu Siena, diejenige Lor. Lottos in Recanati u. a. m.), ist hier keine Spur; alles geht noch äufserst gehalten und ruhig vor sich. Neu dagegen ist die Darlegung des Stoffes in seinen drei aufeinanderfolgenden Phasen und ihre Zusammenfassung zur Einheit *eines* Kunstwerkes.

Im Giebelfeld empfängt der Engel, vor dem in ganzer Figur auf Wolken thronenden Gottvater stehend, den Auftrag zu seiner Sendung; im mittleren Hauptfelde entledigt er sich seiner Botschaft; die Predella aber schildert in zwei Scenen den Besuch Mariä bei Elisabeth. Rechts sehen wir aus dem Thor der mit Mauern umringten Stadt Nazareth Maria in Begleitung einer Magd und des hl. Joseph herauskommen, im Begriffe, ihre Reise anzutreten. Das Mittelstück (die Predella ist aus drei Tafeln zusammengesetzt) zeigt uns eine felsige Landschaft mit einzelnen Olivenbäumen und im Hintergrunde oben eine mauerumkränzte Stadt, wohl Jerusalem. Damit wollte der Künstler die Länge und Beschwerlichkeit des Weges kennzeichnen, dessen die Legende ausdrücklich erwähnt, um daran die Versicherung zu knüpfen, dass die Schwangere trotzdem keine Beschwerde fühlte. Links endlich ist in einem rundbogig gewölbten Gemach die Begegnung der beiden Frauen dargestellt, während von der einen Seite die Begleiterin Mariä und Joseph, von der anderen Zacharias, durch eine Art Mitra als Priester gekennzeichnet, und eine Magd oder Verwandte Elisabeths in das Gemach eintreten.

Das Datum 1433 auf der Weihinschrift unserer Altartafel bezeugt, dass sie vollendet war, ehe Rossellino in den ersten Monaten des folgenden Jahres das Lünettenrelief für die Misericordia in Auftrag erhalten hatte; wir haben somit in ihr *seine früheste bisher bekannte Arbeit* vor Augen. Denn dass sie ihm angehört, hoffen wir durch die folgenden Argumente, die uns ihr Vergleich mit den authentischen Werken des Meisters an die Hand giebt, in unzweifelhafter Weise darzuthun.

Prüfen wir sie zunächst auf jene allgemeinen Charaktereigenschaften seiner Kunst hin, so bemerken wir die »Befangenheit in der Durchbildung der menschlichen Gestalt« am auffälligsten in dem Gottvater des Giebelfeldes, der noch recht unsicher auf seinem Wolkensitz thront, dessen Thorax und Schultern — unter den Falten des Gewandes fast verschwindend — zu den anatomisch unrichtig darangefügten Armen mit der auffallend grofsen Rechten wie zu dem mächtigen Haupte in keinem Verhältnis stehen. Auch gelingt es dem Künstler noch nicht ganz, die Bewegung in den kleinen Figuren der Predella richtig zu geben; die meisten scheinen am Boden zu kleben, statt sich vorwärts zu bewegen. Dagegen lassen die beiden Figuren der Hauptdarstellung nach Seite der Durchbildung kaum mehr zu wünschen; es seien denn beim Engel Gabriel die auch wieder etwas zu kurzen Arme und der zu grofs geratene Kopf, wie denn dieser letztere Mangel den mehr gedrungenen als schlanken

Gestalten auch der Reifezeit Rossellinos zumeist anhaftet, doch nicht in dem Mafse, dass er ihren harmonischen Eindruck gefährdete. Das »Schwerfällige in Form und Bewegung« kommt — wie erwähnt — in den untersetzten Figuren der Predella zum Ausdruck, und ihnen allen — mit Ausnahme des einzigen Zacharias — haftet die »stumme Befangenheit im Ausdruck« in ebenso hohem Grade an, wie dem der Majestät so ziemlich entkleideten Gottvater des Giebelfeldes. Auch in den beiden Hauptfiguren ist die Belebung des Physiognomischen noch nicht ganz gelungen, die »naturalistisch-feine Behandlung des Fleisches« nicht völlig erreicht. Ebenso lassen sie — weniger den »wirkungsvollen Ernst« als — die »wie mühsam verhaltene Empfindung und inbrünstige Begeisterung« noch vermissen, die den Schutzbefohlenen und Heiligen der Misericordialünette schon in so hohem Mafse eigen ist. Die »weiche, etwas motivlose Faltenbildung in den vollen Gewändern« finden wir endlich mehr oder weniger bei sämtlichen Figuren unseres Werkes — am wenigsten bei der würdigen Figur Zachariä.

Gestaltung und Ausdruck des Kopfes der Jungfrau entspricht ganz denen in zweien der berühmtesten späteren Werke unseres Meisters. Dem Kopftypus mit der mehr schmalen, aber hohen Stirn, der ohne Markierung ihrer Wurzel gerade und lang herablaufenden Nase, dem runden, ziemlich vollen, gleich der Stirn zurückweichenden Kinn begegnen wir übereinstimmend namentlich bei der Grabstatue der Beata Villana in S. Maria Novella (1451). Weniger ausgesprochen ist er bei der Madonna im Halbrund des Grabmals Leon. Brunis in S. Croce (1444); dafür decken sich bei ihr hinwiederum der Ausdruck und die Einzelformen (hochgewölbte, ohne scharfe Markierung des Augenbogens in die Stirn verlaufende Brauen, geschwungener Schnitt der Augenlider, gerade, kräftige Nase, leise geöffneter Mund mit stärkerer Unter- als Oberlippe) durchaus mit denen unserer Annunziata, selbstverständlich unter Berücksichtigung der Ausführung in verschiedenem Materiale und Mafsstabe. Ja, selbst in der Maria der Verkündigung zu Empoli (1447, Phot. Alinari, Kat. Nr. 10127) finden wir, wenn auch nicht den Ausdruck, doch den allgemeinen Kopftypus unserer Annunziata wieder. Für den Kopf des Engels Gabriel mit seinem um das Gesicht gelegten üppigen Lockenkranze bieten uns die beiden Engel in der Lünette des Bruni-Monumentes, namentlich der linke, ein überraschendes Analogon; auch ist Übereinstimmung in der Gestalt der Flügel hier wie dort, wie auch bei den Engeln am Hostienschrein von S. Maria Nuova (1450) vorhanden. Der Kopf Gottvaters hat in der Bildung des Knochengerüstes und in der Behandlung des Kopf- und Barthaares manche Ähnlichkeit mit dem der Halbfigur des Ewigen im Giebel des letztgenannten Werkes.

Endlich begegnen wir einer Formeneigentümlichkeit unserer Ancona, dass nämlich die Finger ihrer Figuren an der Wurzel voneinander abstehen und ihre Begrenzung gegen das Metakarp in einer scharf markierten Rundung finden, statt unmerklich in dasselbe zu verlaufen (s. die Linke Gottvaters und Gabriels im Giebel, die Rechte der Madonna und des Engels im Mittelfeld und namentlich auch die Hände sämtlicher Personen in der Predella), auch bei späteren Arbeiten Bernardos (Rechte der Bruni-Statue und der Madonna im Denkmal von S. Croce, wie auch des Engels an der Annunziata zu Empoli, Linke der Madonna ebendort), in ganz hervorstechender Weise aber an dem zweiten Jugendwerke zu Arezzo, dem Misericordiarelief. An ihm ist überdies Form und Fingerhaltung der Hände der Jungfrau und der zwei knieenden Heiligen derjenigen an der Rechten unserer Madonna durchaus gleich (vergl. auch die Linke der Annunziata von Empoli).

Und um schliefslich auch noch in der Gewandbehandlung einige Analogien nachzuweisen, so kehrt die Anordnung des faltenreichen, vom Leibe abstehenden Hemdes an der Figur Gottes bei dem mantelhaltenden Engel rechts im Stuccomodell der Misericordialünette wieder; die in ganz strenger Kreislinie sich über den Unterleib Gottvaters legende Bogenfalte wiederholt sich an den beiden Putten zu Füfsen der Madonna im genannten Modell, am Oberkleide der Halbfigur des Ewigen im Giebel des Tabernakels von S. Maria Nuova und in ganz auffälliger Verdoppelung am vorn aufgenommenen Mantel der Jungfrau im Halbrund des Bruni-Grabmals. Auf den stellenweise wellenförmig konturierten Saum endlich und auf die einfachen, ja doppelten Ösen oder Schlingen desselben am Gewande der Jungfrau und des Engels stofsen wir durchweg im gesamten Œuvre unseres Meisters, nirgends aber häufiger als in dem unserer Verkündigung zeitlich unmittelbar folgenden Werke: der untere Rand des Kleides der Gnadenmutter ist hier, namentlich im Stuccomodell, in eine fast ununterbrochene Folge von Schlingen, Schleifen und Ösen aufgelöst.

Bei einer solchen Fülle von Indicien und Analogien, dächten wir, bedarf es keines ausdrücklichen Zeugnisses, um die Autorschaft Rossellinos für unsere Verkündigungstafel zu erweisen. Als sein frühestes Werk gewinnt sie für uns hohes Interesse; als das einzige, worin er sich (in der Predella) an der Komposition mehrfiguriger Scenen versucht, hat sie unschätzbaren Wert. Was schon diese Reliefs an seiner Erstlingsarbeit auszeichnet, lässt bedauern, dass es ihm später nie wieder vergönnt war, sein Talent auch nach dieser Richtung zu bethätigen, — die florentinische Plastik wäre dadurch gewiss um manch anziehendes Werk reicher geworden.

* * *

Eine urkundliche Nachricht verzeichnet als drittes, während seines Aretiner Aufenthaltes entstandenes Werk unseres Künstlers noch einen *Sakramentsschrein*, den er für die Kirche des *Benediktinerklosters SS. Flora e Lucilla* fertigte (s. oben S. 35).[1] Es muss dies in der ersten Hälfte des Jahres 1435 geschehen sein, als er die Skulpturen an der Fassade der Misericordia abgeliefert, ihr Abschlussgesims aber noch nicht begonnen hatte. Hier zeigen die Urkunden (s. Anhang I, Nr. 11 und 13) eine auftraglose Lücke von mehr als einem halben Jahre (November 1434 bis August 1435). Die Arbeit Rossellinos aber glauben wir in einem kleinen Tabernakel im Chor der Badia (dies ist die für jenes Heiligtum heute gebräuchliche Benennung) wiederzuerkennen (Phot. Alinari, Kat. Nr. 9715). Bei schlankeren Verhältnissen zeigt es die gleiche Gesamtanordnung, wie die späteren gleichartigen Werke des Meisters für die Badia (1437) und für S. Maria Nuova in Florenz (1450, Phot. Alinari, Kat. Nr. 9732.) Die Gliederung und Ornamentierung der Architektur hat bei beiden letzteren auffallende Ähnlichkeit mit der Aretiner Arbeit; beim ersten ist sie sogar mit dieser fast identisch. Die etwas mürrischen Cherubsköpfe im Friese des Wandschreins zu Arezzo entsprechen denen in der Verkündigung zu Empoli, wie den Putten über dem Halbbogen des Bruni-Denkmals; an diesem begegnen uns auch die Muscheln vom Sockel unseres Schreins, und der Adler an dessen Stützkonsole stammt, nach der Bildung von Kopf und Flügeln zu urteilen, aus dem gleichen Nest, wie die an der Bahre des Florentiner Staatsschreibers.

[1] Vergl. Vasari III, 102 Anm. 1, wo jedoch irrtümlich 1433 als Entstehungszeit angegeben ist. Unsere Bemühungen zur Auffindung des betreffenden urkundlichen Vermerks in den Archiven zu Florenz und Arezzo hatten keinen Erfolg. Doch muss derselbe Milanesi bekannt gewesen sein.



Bernardo Rossellino
Tabernakel
Im Chor der Badia zu Arezzo

Endlich trägt der Engel, der von rechts her dem Sportello naht, sein Haar ganz ähnlich geordnet wie der Gabriel der Ancona vom Jahre 1433 und erinnert in der Gebärde, ja selbst im Ausdruck sogar schon an den Verkündigungsboten von Empoli (1447), mag dieser auch in Konzeption und Ausführung freilich viel höher stehen.

Die Krönung unseres Tabernakels mit dem für seine Stelle zu grofs geratenen Christkinde und den beiden anbetenden Engeln aber muss später hinzugefügt worden sein. Der Vergleich des Bambino mit den beiden festonhaltenden Putten auf dem Sims der Verkündigungsancona der Cappella Mastrogiudici in Montoliveto zu Neapel, der knieenden Engel aber mit denen am Abschluss des Bartoloaltars in S. Agostino zu S. Gemignano und desjenigen der hl. Fina im Dom ebendort lässt über ihren Urheber, Benedetto da Majano, keinen Zweifel. Andererseits schliefst die reichere, man könnte sagen raffiniertere Behandlung der Motive und Formen an den dekorativen Arbeiten des Ebengenannten ihn als Schöpfer des Tabernakels selbst mit seiner einfachen, strengen Konzeption und Ausführung auf alle Fälle aus.

In diesem aber hat Rossellino als erster den Typus für Werke dieser Gattung festgestellt, wie ihn das ganze Quattrocento mit geringen Variationen festhält. Namentlich wird dabei das sinnige

Motiv des sich gegen die Thür des Sakramentsbehälters vertiefenden tonnengewölbten Mittelraumes, aus dessen Seitenarkaden sich jene anbetenden Engel nahen, beinahe zur Regel (so schon am Ciborium Desiderios da Settignano in S. Lorenzo, der seither als Schöpfer des in Rede stehenden Motivs galt). Die erste Anregung dazu mochte Bernardo der von Ghiberti entworfenen Nische für seinen Matthäus an Orsanmichele (1422) entnommen haben, — aber mit welch hohem Schönheitssinn hat er sie zu verwerten gewusst!

* * *

Im Anschluss an die vorbesprochenen Erstlingswerke Rossellinos möchten wir im folgenden die Aufmerksamkeit noch auf einige weitere Arbeiten unseres Meisters lenken, die bisher teils unbeachtet geblieben, teils als solche nicht erkannt worden sind. Da ist in chronologischer Folge zuerst ein *Tabernakel* zu erwähnen, das Milanesi als für die *Badia von Florenz* 1436 gearbeitet anführt (Vasari III, 102, Anm. 1). Die Rechnungen der Badia im Zeitraum von 1435—1441, die wir im florentinischen Staatsarchiv daraufhin durchgingen, zeigen nun aber, dass Rossellinos Thätigkeit für jenes Kloster eine viel umfangreichere war. Die Liste seiner Arbeiten, die wir dorther ausgezogen haben und im Anhang II publizieren, enthält eine lange Reihe von Leistungen, allerdings mehr dem Steinmetz als dem Bildhauer angehörend, wie denn dem Meister in den betreffenden Vermerken auch nur die Qualifikation eines Pflasterers und Steinhauers (lastraiuolo, scarpellatore) beigelegt wird. Aber wir wissen ja, dass es in Florenz eine Gilde der Bildhauer nicht gab, dass sie vielmehr der Zunft der Maestri di pietra e legname angehörten und sich nicht scheuten, auch alle Arbeiten gröberer Sorte zu übernehmen, selbst wenn sie ins Bereich des eigentlichen Handwerks schlugen.

So finden wir denn auch Bernardo beschäftigt, Fenstergewände in Stein und Marmor, Thürpfosten samt Bogen, einen Kamin, und für das neue Dormitorium ein gröfseres und vier andere Fenster, eine Thür und einen Bogen (arco de' busti, dessen nähere Bedeutung wir nicht zu deuten vermögen), ferner für das Kloster Alle Campora vor Porta Romana, das die Badiamönche eben im Jahre 1435 von den Hieronymiten übernommen hatten und nun zu ihrer Sommervilleggiatur umschufen,[1]) Fenster, einen Kamin, einen Brunnen und sogar einen Brunnentrog herzustellen. Bis auf einen Schleifstein zum Schärfen der Meifsel, den ihm die Mönche liefern, und bis auf die Steuer und Werkstattmiete, die sie für ihn begleichen, findet sich jede Leistung genau vermerkt, oft freilich auch nur allgemein als: »lavorio, concio« (Quaderarbeit) bezeichnet. Die Einträge beginnen mit dem 1. Februar 1436, um bis zum 11. Mai 1437, von einer Menge anderer Rechnungsposten unterbrochen, fortzulaufen.[2]) Zu jener Frist also muss Rossellino aus Arezzo schon zurückgekehrt sein.

[1]) *G. Carocci*, I dintorni di Firenze, Firenze 1881, p. 206.

[2]) Als regelmäfsigen Arbeitsgenossen Bernardos lernen wir hierbei einen Chimenti di Giovanni aus Rovezzano kennen. Vielleicht ist er identisch mit jenem »Chimento scarpellatore da Fiesole«, der zehn Jahre später (1447) am Postament der Gattamelatastatue zu Padua mitbeschäftigt auftaucht (s. *A. Gloria*, Donatello e le sue opere in S. Antonio di Padova, Padua 1895, S. 7). Die irrtümliche Angabe des Herkunftsortes liefse sich wohl der mangelhaften Lokalkenntnis des Paduaner Registrators zu gute halten. — Ein einziges Mal erscheint, unterm 24. Januar 1437, auch ein Bruder Bernardos als dessen Gehilfe; sein Name ist nicht angegeben, doch kann es nur Domenico oder Giovanni gewesen sein, da die beiden anderen zur Zeit noch zu jung waren.



Bernardo Rossellino
Tabernakel aus S. Chiara in Florenz
Im South Kensington-Museum zu London

nachdem er seinen letzten dortigen Auftrag, den er Ende August 1435 erhalten, erledigt hatte (s. Anhang I, Nr. 13. Die laut Nr. 14 am 26. August 1436 gepflogene Endabrechnung wird demnach gelegentlich eines vorübergehenden Aufenthaltes Bernardos in Arezzo stattgefunden haben). Jedenfalls besafs er vom 1. Mai 1436 an eine eigene Werkstätte in Florenz im Hause eines Salvestro Ranieri bei Porta Romana (s. im Anhang II die Einträge unterm 26. Mai 1436 und 6. April 1437; im letzteren wird der Rest der mit nächstem 1. Mai ablaufenden Jahresmiete für die Bottega des Meisters verrechnet).[1])

Die Zahlungen für das oben erwähnte Tabernakel, das als für die Sakristei der Badia bestimmt angeführt ist, finden sich in unseren Vermerken in der Zeit vom 22. September 1436 bis zum 15. Januar 1437 mit sechs Goldgulden verzeichnet, einer Summe, für die sich nach damaligem Geldwert schon etwas Hübsches herstellen liefs. Leider ist das Werk an seiner ursprünglichen Stelle nicht mehr vorhanden, auch sonst anderswo mit Sicherheit nicht nachweisbar. Wohl enthält der Chor der *Badia von Settimo* bei Florenz ein kleines *Wandciborium*, das dort unter dem Namen Rossellino geht. Die engen Beziehungen der zwei berühmten Gründungen des Markgrafen Ugo zu einander, auch nachdem die Abtei von Settimo an die Cistercienser übergegangen war, würden nun die Annahme erlauben, jenes Werk sei aus der Florentiner Badia dorthin gelangt, wofern ihr dessen Stil nicht von vornherein entgegenstände (s. Phot. Alinari, Kat. Nr. 3399). In ihm verrät sich sein Bildner auf den ersten Blick als ein durchaus manierierter und namentlich jedes feineren Gefühls für architektonische Disposition und Verhältnisse entbehrender Nachfolger Desiderios da Settignano, von dessen Altarschrein in S. Lorenzo seine Arbeit übrigens auch im Aufbau beeinflusst erscheint. Ihre schon recht schwülstige Ornamentik weist sie überdies in die letzten Decennien des XV Jahrhunderts. Endlich ist sie auch in den Dimensionen zu unbedeutend, als dass man sie mit sechs Goldgulden hätte bezahlen sollen.

Viel eher möchten wir das *Sakramentstabernakel*, welches aus S. Chiara zu Florenz ins *South Kensington-Museum* gelangt ist, mit dem von Rossellino für die Badia gearbeiteten identifizieren (s. *Robinsons* Katalog der italienischen Skulpturen, London 1862, S. 28, Nr. 7720*A*, sowie die nebenstehende Abbildung). Dass es nicht für die Stelle geschaffen war, an der es wahrscheinlich schon Leonardo del Tasso seinem um 1500 für die genannte Kirche gelieferten Hochaltar einfügte,[2]) bedarf nach dem ersten Blick auf den letzteren keines Beweises (auch er befindet sich, und zwar in ursprünglicher Aufstellung, im genannten Museum; s. Katalog Robinson S. 73 Nr. 7720, wo er auch in Holzschnitt reproduziert ist). Aber freilich fehlt auch jeder Anhalt einer Verbindung zwischen den Augustinernonnen von S. Chiara und den Benediktinern der Badia, woraus sich die Übertragung des Tabernakels nach der ersteren Kirche folgern liefse. In der Konzeption, den schlanken Verhältnissen seines Aufbaus und manchem Detail (spiralförmig kannelierte Säulchen, kranzhaltende Putten am Sockel, Friesornament von Cherubsköpfen zwischen Fruchtfestons) verrät sich das Vorbild der zehn Jahre vorher entstandenen Ädicula Donatellos an Orsanmichele, die, ursprünglich für dessen hl. Ludwig bestimmt, jetzt Verrocchios Thomasgruppe umschliefst.

[1]) Es ist uns nicht gelungen, in den Matrikelbüchern der Arte de' Maestri di pietra e legname im florentinischen Staatsarchiv den Zeitpunkt der Aufnahme Bernardos in die Zunft aufzufinden.

[2]) *Vasari* IV, 523; *Richa*, Le Chiese fiorentine, Firenze 1754, IX, 85, giebt 1493 als Erbauungszeit von S. Chiara an, und *Cinelli*, Le bellezze di Firenze, 1677, p. 172, führt die Statuen und Reliefs des Hochaltars schon an (Bocchi hat nichts darüber).

Im Mittelteile wiederholt Bernardo in delikaterer Ausgestaltung das Motiv seines Aretiner Hostienschreins.[1]) Vieles, was den Charakter unseres Werkes wesentlich bestimmt, ist ganz im Einklang mit Rossellinos Stil, wie ihn namentlich die Arbeiten seiner Reifezeit offenbaren. So ähnelt der Gottvater im Giebel denen an der Verkündigung zu Arezzo und am Tabernakel von S. Maria Nuova (auch weist er, wie sie, die grofse Bogenfalte am Mantel auf), nur sind Formen und Ausdruck geschmeidiger als dort. Der aus dem Grab emporragende Heiland in der Lünette über dem Sportello ist eine fast identische Replik desjenigen an gleicher Stelle des Tabernakels zu Arezzo, und von letzterem sind an unserem Werke auch die bandumschlungenen Lorbeergewinde im Archivolt über der Lünette wiederholt. Die Cherubsköpfe in diesem letzteren, wie die im Hauptfries erinnern in der karrierten Struktur und im ernsten, zum Teil selbst mürrischen Ausdruck an die Wappenhalter, die das Bruni-Grabmal krönen, an die Putten und Cherubim im oberen Teile der Annunziata von Empoli, an die Wappenengel im Fries der Thür zu Siena (s. weiter unten), sind aber schon bedeutend belebter und feiner als ihre Brüder im Fries des Aretiner Sakramentshäuschens. Auch die Fruchtschnüre im Fries des S. Chiara-Tabernakels sind ganz analog gebildet und ihre Enden in Hülsen gefasst, wie jene im Sockel des Bruni-Monuments und die älteren am Fries der Misericordia-Fassade; ja, die ganze Anordnung der Friesverzierung unseres Tabernakels ist wörtlich dorther kopiert. Die feinbewegten, in leichtfliefsende Gewänder gehüllten Engelsgestalten zu seiten des Sportello mit ihrem schwärmerischen Augenaufschlag (der von Desiderios gezierter Empfindsamkeit soweit absticht!) haben viel Verwandtschaft mit den analogen Figuren am Tabernakel zu Arezzo sowie an dem in S. Maria Nuova, nur sind sie beseelter, inniger geraten. Was sie aber sofort als Schöpfungen Bernardos dokumentiert, das ist wieder die schön geschwungene Bogenfalte am Obergewand des ersten Engels rechts, das sind die »Ösen und Schlingen« an den Gewandsäumen, die für seine Erstlingswerke so charakteristisch erscheinen (noch an der Maria der Empoli-Annunziata kommen sie vor, später nicht mehr). Auch die Hände der beiden Engel rechts sind die gleichen, wie an den beiden Marien in Arezzo, mit dem für Bernardos Handbildung kennzeichnenden übermäfsig langen »kleinen Finger«. Endlich ist auch die eigentümliche Steilheit der Profile und das mitunter Schwere in der Gliederung der Architektur eine Eigenheit, der wir ebenso am Aretiner Ciborium begegnen. Dagegen entspricht manche Unbeholfenheit sonst — wie die überhohen Kapitellchen der Spiralsäulen, das im Verhältnis zur Höhe der letzteren verkümmerte Gebälk über ihnen, die ungeschickte Gestaltung der Pilasterkapitelle — nicht durchaus dem feinen Gefühl für Formen und Verhältnisse, das der Meister wenige Jahre später am Bruni-Denkmal so glänzend bewährt hat. Trotzdem, und wiewohl uns der Fortschritt vom Aretiner Ciborium zu dem unserigen als ganz gewaltig erscheint, können wir dieses keinem anderen unter den führenden Bildnern des florentinischen Quattrocento — denn dass es einem von ihnen angehört, steht bei dessen Vortrefflichkeit aufser Frage — zuteilen als eben Bernardo Rossellino.

Mit Mai 1437 hören die Eintragungen auf seinen Namen im Rechnungsbuche der Badia, wie oben schon erwähnt, auf, obwohl dieses bis Ende 1441 reicht. Die

[1]) Bemerkenswert ist, wie enge sich dann Desiderio im Sakramentsaltar von S. Lorenzo, was den Aufbau und für den Mittelteil sogar die überschlanken Verhältnisse des architektonischen Gerüstes betrifft, an unser Werk hielt. Denn dass dieses das frühere ist, lehrt sofort ein Blick auf Motive und Ausführung der Dekoration an beiden.

Rechnungen aus den folgenden Jahren sind leider nicht mehr vorhanden; allein der Umstand, dass an Rossellinos Stelle bei den Arbeiten für das Kloster Alle Campora schon vom 13. Oktober 1437 an ein nicht weiter bekannter »Giovanni d' Antonio scharpellatore e frateglj« tritt (der schon am 23. November 1436 zuerst mit einer Leistung eingetragen erscheint), gestattet die Annahme, unser Meister werde auch nach 1441 nicht weiter für die Badia thätig gewesen sein. Leider verlieren wir seine Spur für die nächsten sechs Jahre überhaupt ganz und gar. Wenn wir von der Nachricht, dass er im September 1439 ein eigenes Haus erwirbt, absehen, tritt er uns erst anfangs 1443 wieder als einer der Sachverständigen entgegen, die berufen waren, ihr Gutachten über die Glasmalereien und Sakristeischränke für den Florentiner Dom abzugeben (s. den chronologischen Prospekt am Schlusse dieser Studie). Wir müssen daraus folgern, dass er es in der Zwischenzeit zu Ansehen gebracht hatte, da man seine Meinung neben der von Koryphäen wie Ghiberti und Brunelleschi vernehmen wollte. Auch der im nächsten Jahre gerade an ihn ergangene ehrenvolle Auftrag für das Grabmal Leonardo Brunis, wofür ja ein Donatello, Ghiberti, Luca della Robbia, Michelozzo zu Gebote gestanden hätten, berechtigt zu der Voraussetzung, sein Meifsel müsse sich in den vorangegangenen Jahren an bedeutenderen Arbeiten bewährt haben. Aber wo können wir solche vermuten, geschweige denn nachweisen?

Das Steuereinbekenntnis Rossellinos vom Jahre 1457, das wir im Anhang III nach dem Original im Florentiner Staatsarchiv abdrucken (weil dessen von Gaye I, 188 gegebene Kopie in der Partie, worauf es uns hier ankommt, und auch sonst lückenhaft ist), enthält wohl ein langes Verzeichnis von Schuldnern des Meisters; darunter die Namen von Mitgliedern der vornehmsten Familien, der Medici, Tedaldi, Spinelli, Pitti, Strozzi, Pandolfini, von denen nicht anders anzunehmen ist, als dass sie in der Eigenschaft von Auftraggebern in die Schuldliste gelangt seien. Von einigen solcher Aufträge werden wir in der Folge nachweisen, dass sie einer späteren Zeit angehören; darunter befindet sich unter anderem auch der für die Verkündigung in der Misericordia zu Empoli (1447), wofür die Restschuld der »Conpagnia della Nunziata da Empoli« mit 8 Lire registriert erscheint. Aber manche davon können sehr wohl in die Jahre 1437—1443 zurückreichen. Indes bringt uns diese Annahme nicht weiter, da wir die vorkommenden Namen (mit ganz wenigen Ausnahmen, wie eben gesagt) nicht mit existierenden Skulpturwerken oder Nachrichten über solche in Verbindung zu bringen vermögen. Als gröfste Schuldnerin erscheint mit 390 Lire die Seidenzunft. An ihrem bedeutendsten, damals in Ausführung begriffenen Unternehmen, dem Bau des Hospitals der Innocenti, war aber Rossellino nicht beteiligt.[1]) Ebensowenig kann für das schöne Wappen am ehemaligen Zunfthause (Ecke von Via di Capaccio und Vicolo della Seta) mit seinem prächtigen, von sechs Genien umschwärmten Eichenkranze sein Meifsel in Anspruch genommen werden: die mutwilligen Geschöpfe haben nichts vom gehaltenen Ernst der Putten Bernardos, geben sich im Gegenteil als spätere Erzeugnisse der Schule Desiderios zu erkennen. Wo nun das oder die Werke suchen, die mit einer so namhaften Summe bezahlt wurden? Wir stehen dem Rätsel vorderhand ganz hilflos gegenüber.[2])

* * *

[1]) Vergl. die von uns aufgefundenen und veröffentlichten Baurechnungen (*Filippo Brunelleschi, sein Leben und seine Werke*, Stuttgart 1892, S. 555 ff.). Unter all den vielen dort verzeichneten Namen suchen wir den seinen vergebens.

[2]) Der Posten: »da Tadeo di Simone da Cangalandi Ll. 32« liefs die Idee in uns auftauchen, es könnte Rossellino der Schöpfer der Verkleidung der Apsis in S. Martino a Ganga-

Da ist es denn als wahrer Glücksfund zu bezeichnen, dass wir ein bisher als nicht ausgeführt geltendes Werk des Meisters — obwohl aus etwas späterer Zeit — seinem Œuvre einzuverleiben, drei andere bisher anonyme Monumente aber mit triftigen Gründen für ihn bezw. seine Werkstatt zu beanspruchen vermögen. — Laut einem von Milanesi (Documenti per la storia dell' arte senese, Siena 1854, II, 235) veröffentlichten Vertrage vom 24. Juni 1446 wurde die innere *Thür der Sala del Concistoro im Stadthause zu Siena* Rossellino zur Ausführung übertragen: »facienda tota de marmo (sic) carrarese ..... cum quatuor mediis figuris virtutum cardinalium ..... prout constat per quoddam designum factum per eundem mag. Bernardum Mattei de Florentia«. Er verpflichtete sich, die Arbeit bis Ende des Jahres abzuliefern und sollte dafür 500 Lire erhalten. Er erhob auch 326 Lire 7 Soldi auf Abschlag der Summe; der Rest wurde ihm vorenthalten, weil er statt der Halbfiguren der vier Kardinaltugenden blofs zwei wappenhaltende Engel im Friese gemeifselt hatte. So erklären wir uns die Randglosse, die der Operajo dem Vertrag später beifügte: »Nota, quod non posui pretium, quia dictus magister non fecit debitum suum«, und durch die Milanesi zu der irrigen Behauptung verleitet wurde, Bernardo habe den Auftrag überhaupt nicht ausgeführt (s. a. a. O. und *Vasari* III, 97, Anm. 2).

Sein Werk ist im Gegenteil an Ort und Stelle vorhanden — neben Michelozzos schönem Portal im ersten Kreuzgang von S. Croce das früheste Beispiel jenes Typus, wo das Thürgewände von Säulen mit einem darauf ruhenden Gebälkstück umrahmt erscheint (Phot. Alinari, Kat. Nr. 9107). Mehr noch als die etwas steifschematische Bildung der korinthischen Kapitelle, die auf Brunelleschische Vorbilder weist, zeugt für Rossellinos Autorschaft die (abgesehen von der Ornamentierung einiger Glieder) absolute Gleichheit des Gebälkes mit dem am Bruni-Denkmal, zeugen dafür die das Wappenschild des »Volkes« von Siena haltenden Genien, die sich durchaus als Brüder jener an der Bekrönung des genannten Monumentes offenbaren, endlich die ganz identische Bildung der Löwen in den beiden Schildern an den Ecken des Frieses (Wappen der »Gemeinde«) mit demjenigen, der das Bruni-Grabmal krönt.

In der oben angezogenen Liste der Schuldner Bernardos vom Jahre 1457 findet sich auch ein Eintrag folgenden Wortlauts: »dalle redj di messer Orlando Lire 141«. Schon Milanesi (*Vasari* II, 460, Anm. 2) hat ihn mit dem *Grabmal* des am 11. Dezember 1455 im hohen Alter von 75 Jahren verstorbenen *Orlando de' Medici*[1]) in

---

landi mit einer Pilasterarchitektur und arabeskengeschmückter Archivolte (am Triumphbogen) sein, worüber wir auf Grund einer Notiz in Arte e Storia, 1891, S. 65, im Repertorium für Kunstwissenschaft XV, 253 berichtet hatten. Die bekannten Beziehungen Bernardos zu L. B. Alberti, der von 1432—1466 im Besitze der Pfründe von S. Martino war, schienen jener Vermutung eine Stütze zu leihen. Allein genaue Prüfung an Ort und Stelle hat uns seither überzeugt, dass von der Autorschaft keines der beiden Künstler hierbei die Frage sein kann. Das Werk giebt sich vielmehr durch das Ungeschick der Disposition und Verhältnisse, durch die Unbeholfenheit der mehr anaglyphen als plastischen Ausführung der Details als die Arbeit irgend eines braven ländlichen Steinmetzen zu erkennen, und es nimmt Wunder, wie ein Alberti gestatten konnte, dass eine solch minderwertige Produktion mit seinem Wappen geschmückt werde!

[1]) Vergl. über ihn Litta, Famiglia Medici, tav. IV. Das Todesdatum findet sich im Libro de' Morti (Medici e Speziali, vol. 244, fol. 102t) im Florentiner Archiv eingetragen wie folgt: adì 11 dj dicembre 1455 Mess. Orlando de Medicj cavaliere riposto ne Servj. Die Grabschrift lautet: Sepulcrum Orlando Medici Equiti Florent. Clarissimo Civiq. De Re P. Benemerito Pientissimi Filii Parenti Optimo Faciundum Curarunt Vixit Ann. LXXV Mens. VI

Verbindung gebracht, das sich in der Annunziata zu Florenz (5. Kapelle rechts) befindet und von Vasari a. a. O. Simone, dem mythischen Bruder Donatellos, zugeteilt wird. Die nähere stilistische Prüfung des Werkes bestätigt die Richtigkeit der Vermutung Milanesis und sichert Bernardo wo nicht die Erfindung (denn diese gebührt Piero di Niccolò, dem Schöpfer des Strozzi-Grabmals in S. Trinità vom Jahre 1417),[1]) doch die harmonische Ausbildung und Fixierung desjenigen Typus des florentinischen Quattrocentro-Monuments, den man als »Nischengrabmal« bezeichnet und als dessen schönstes Specimen das Denkmal Gianozzo Pandolfinis (gest. 19. November 1456) in der Badia gilt.

Eine ähnliche Anordnung sollte übrigens schon das um einige Jahre ältere Grabmal der Beata Villana in S. Maria Novella erhalten. Eine Zusatzbestimmung zum Vertrag vom 27. Januar 1452 (den wir im Anhang IV zum ersten Male in vollem Wortlaut publizieren) bestimmt, der Sarkophag solle von »due stipiti di marmo con uno archo su a mezzo tondo ... scorniciato a modo d' architrave, gli stipiti alti braccia due e mezzo« umrahmt werden (ähnlich also, wie es an zwei späteren Monumenten in S. Maria di Monserrato zu Rom, dem des Franc. de Toleto (gest. 1479) und Gonsalvos de Veteta (gest. 1484) zu sehen ist). Es wäre dadurch das gotische Motiv der vorhangziehenden Engel noch mehr dem Formengefühl der Renaissance assimiliert worden; doch nahm man davon später wieder Umgang.

Das Grabmal Orlandos de' Medici nun zeigt mit wenigen Abweichungen ganz die Gestalt des Pandolfini-Monuments: der Sarkophag ruht blofs auf einfachen Kugeln, seine Inschriftstafel halten zwei sitzende (nicht im Lauf heranstürmende) Putten, und die Archivolte ist an der Basis des Bogenfeldes als horizontaler Streifen durchgeführt. Die durchaus monumentale Konzeption im ganzen offenbart nicht minder den Meister seiner Kunst, wie die Vollendung der Arbeit im einzelnen. Trotz der Einfachheit des Werkes sitzt alles daran. Dabei verraten manche kleine Mängel den ersten Versuch in seiner Art, wo nicht alles gleich endgültige Formen und Verhältnisse gewinnen konnte. So ist z. B. die Öffnung des Lünettenbogens für das Mafs des Sarkophags ums Merken zu weit geraten, infolgedessen auch der pilastergeteilte Sockeluntersatz etwas zu breit werden musste; so ist der horizontal durchlaufende Basisabschluss der Archivolte, in den sich ihr Eichblattgewinde fortsetzt, ein Unding an der Stelle, wo als Krönung der Pilaster ein ruhiges Gebälk hingehört. Aber welch monumentale Empfindung in dem Sarkophag, wie prächtig schmiegen sich die vom kranzumschlossenen Wappen auslaufenden Festons an seinen Deckel, wie sicher und natürlich sitzen die inschrifthaltenden Genien, wie wirken die an seinen Schmalseiten gemeifselten Löwenköpfe (ganz ähnlich dem im Sockel des Bruni-Monuments), obwohl sie hier — weil sie nur halb sichtbar bleiben — blofs ganz dekorativ angedeutet sind. Welch formenverständige Hand hat das Eichblattgewinde im Architrav, hat die feinen Pilasterkapitellchen rein korinthischen Stils gemeifselt

Dies XII. Der Preis von 141 Lire steht mit dem für das gleich zu erwähnende Villana-Grab, an dem es mindestens doppelt so viel Arbeit gab, ausbedungenen von 350 Lire in richtigem Verhältnis. Übrigens können die 141 Lire auch nur den Rest der für unser Werk stipulierten Summe bedeuten (worauf die ungerade Zahl deutet).

[1]) Die Autorschaft Pieros bezeugt ein handschriftlicher Vermerk Palla Strozzis in dessen Zibaldone, im Familienarchiv, folgenden Wortlauts: a 4 d' agosto 1418 ò dato a chonto fiorini sei a m° Piero di Niccolò che fa il cassone di marmo per defunto Messer Onofrio (mitgeteilt von Milanesi in seinem handschriftlichen Nachlass in der Kommunalbibliothek von Siena, Band P. III, 44, fol. 51).

(zu vergleichen mit denen der Sieneser Thür!), welch feinempfindendes Auge die roten Marmortafeln als Folie zwischen die Sockelpilaster gefügt! Denn man muss es sich vor Augen halten: alle diese Motive tauchen hier zum ersten Male auf, und die sie in der Folge nachahmen, können ihnen nichts wesentlich Neues zufügen. Ros-



Bernardo Rossellino
Grabmal des Orlando de' Medici
In der Annunziata zu Florenz

sellino wird demnach hinfort das Verdienst ungeschmälert bleiben, das »Nischengrabmal« geschaffen zu haben, — ein Verdienst, das A. Venturi noch neuerdings (Archivio storico dell' arte V, 378) für Francesco di Simone Ferrucci (1438—1493) in Anspruch zu nehmen versuchte (dieser Ansicht schloss sich auch Bode in der neuesten Ausgabe des Cicerone II, 74*h* an).

In der Liste der Schuldner Rossellinos findet sich auch Carlo, der Bruder *Gianozzo Pandolfinis*, mit dem Betrag von 20 Lire eingezeichnet. Diesen Eintrag auf des

letzteren *Grabmal in der Badia* zu beziehen, verbietet zwar der Wortlaut seiner Inschrift: »filii parenti optimo posuerunt«. Auch könnte, da Gianozzo erst Ende 1456 starb, sein Grabmal also 1457 erst in Arbeit begriffen war, ein darauf bezüglicher Schuldvermerk kaum schon in der Denunzia vom gleichen Jahre vorkommen. Immerhin zeigt er uns den Künstler in Beziehungen zur Familie und legt die Frage nahe, ob nicht auch jenes Monument ein Werk seiner Hand sein könnte (Phot. Alinari, Kat. Nr. 2055). Nachdem es bisher als die Schöpfung eines anonymen Desiderio-Schülers gegolten hatte, sprach es jüngst Venturi in dem oben citierten Aufsatze, auf Grund sehr flüchtig beobachteter vermeintlicher Stilanalogien hin, dem Franc. di Simone zu. Ist es nun schon mehr als unwahrscheinlich, dass der so empfindliche florentinische Ruhmessinn dem 18jährigen unbekannten Anfänger die Verewigung des Andenkens solcher Notabilitäten, wie es Orlando Medici und Gianozzo Pandolfini waren, anvertraut haben sollte, so hat, was das Denkmal des ersteren anlangt, dessen obige Analyse Rossellino als seinen Meister erwiesen, und wird die folgende nähere Betrachtung des Pandolfini-Grabes zu dem Ergebnis führen, es Franc. Ferrucci gleichfalls abzusprechen.

Seine künstlerische Eigenart, soweit wir sie aus den sicher bezeugten Werken — den Skulpturen in der Badia zu Fiesole[1]) und dem Tartagni-Grabmal in S. Domenico zu Bologna — allein beurteilen können (denn die Liste der sonstigen ihm jüngst so freigebig zugewiesenen Stücke bedarf einer gründlichen Säuberung), kulminiert in einem seelenlosen Raffinement der technischen Ausführung. Ihm gesellt sich — soweit nicht, wie bei dem an zweiter Stelle genannten Werke, die immerhin verständnislose Nachahmung eines fremden Vorbildes in Frage kommt — ein ausgesprochener Mangel an Gefühl für richtige Disposition und Verhältnisse im Aufbau des architektonischen Gerüstes und eine aller Feinheit entbehrende Schärfe und Härte der Profilierung bei (s. die Querschiffthüren der Fiesolaner Badia, Phot. Alinari, Kat. Nr. 3232).

Das Gegenteil von allem diesen zeichnet nun aber das Pandolfini-Grabmal aus, und mit diesen Eigenschaften würde es sich auch bestens dem Stilcharakter Rossellinos einfügen. Trotzdem bestimmen uns einige Details, es der Werkstatt, wo nicht dem Meifsel Desiderios selbst zuzuteilen. Die in einzelnen Sträufsen geknüpfte Fruchtschnur des Lünettenbogens samt dem Akanthusblatt ihres Schlusssteins ist fast vollkommen mit der des Marsuppini-Grabmals (gest. 1455) kongruent, während Rossellinos ähnliche Fruchtschnur an der Sieneser Thür doch verschiedenen Charakter hat und Ferrucci lauter in gleicher Dicke gewundene Guirlanden meifselt. Die so zierlichen Schotenkapitelle der Pilaster entsprechen ganz der Vorliebe Desiderios für dies Ornamentmotiv; wendet er es doch in fast jedem seiner Bildwerke an, wogegen Rossellino das Akanthuskapitell bevorzugt und die Schotenpalmette nur einmal in seinem ganzen Œuvre erscheint (Fries des Bruni-Grabmals). Ferner zeigen die inschrifthaltenden Engel an ihren Locken den ausgiebigen Gebrauch des Bohreisens, wie es ja Desiderio so virtuos zu handhaben verstand, Rossellino aber nie anwandte (Ferrucci kannte es auch, aber seine Putten haben einen ganz anderen Charakter, s. das Tartagni-Grab). Und endlich entspricht die pittoreske Form der als Sarkophagfufs benutzten Delphine viel eher dem dekorativen Sinn Desiderios als Bernardos strenger Monumentalität — Ferruccis, der nie etwas ähnlich Frisches erfunden haben könnte, ganz zu geschweigen.

* * *

[1]) Filippo Brunelleschi, sein Leben und seine Werke, Stuttgart 1892, S. 602.

Mit gröfserer Berechtigung als das zuletzt besprochene lässt sich ein drittes Erzeugnis der Sepulkralskulptur mit Rossellini in Verbindung bringen: das *Grabmal des B. Lorenzo Pisano da Ripafratta in S. Domenico zu Pistoja.*[1]) Nach einem den Werken rastloser Nächstenliebe geweihten Leben war der fromme Dominikaner am 28. September 1457 im Alter von 98 Jahren hingegangen, und es war ihm von der Kommunität die Ehrung einer Beisetzung auf öffentliche Kosten sowie eines Grabdenkmals zugestanden worden. Die Opera des Domes, die dafür mit 300 Lire aufzukommen hatte, entledigte sich des Auftrages so pünktlich, dass schon binnen Jahresfrist (26. September 1458) die Übertragung des Leichnams in das neue Grab stattfinden konnte.

Der Name seines Schöpfers wird uns in den gleichzeitigen Urkunden leider nicht überliefert.[2]) Aber schon W. Bode, der unser Werk zuerst in der 5. Auflage des Cicerone II, 386 Anm. in die Kunstlitteratur einführte, hebt dessen Verwandtschaft mit Bernardo in der »edlen Grabfigur auf dem in Form und der von Engeln gehaltenen Inschrift dem Bruni-Grabmal ähnlichen Sarkophage« hervor. Nun ist vor allem zu bemerken, dass es seine heutige Stelle an der rechten Kirchenwand unter der Kanzel erst durch die 1641 stattgehabte Übertragung von der Fassadeninnenwand links vom Portal erhielt. Daraus erklärt sich seine jetzige kahle Anordnung: der zur Hälfte seiner Breite in die Wand eingelassene Sarkophag trägt auf dem Deckel die Gestalt des Toten, über der aus der Mauerdicke ein Recess in Form einer flachen Nische ausgehoben erscheint (Phot. Alinari, Kat. Nr. 10185). Ursprünglich ergänzte ein Freskobild die Skulptur. Über dem Sarkophag sah man den Seligen dargestellt, wie er — nach Art der Madonna della Misericordia — seine Kutte schirmend über die Stadt und ihre Bewohner ausbreitete, und ohne Zweifel war Bildwerk und Fresko durch eine gemalte architektonische Umrahmung zusammengefasst.[3])

So sehr nun die Statue des Toten in ihrer edlen Anspruchslosigkeit den Stempel der Kunst Rossellinos trägt (man vergleiche sie namentlich mit der Statue Filippo Lazzaris an dessen um einige Jahre späterem Epitaph in der gleichen Kirche, woran wir neben der Gesamtanordnung nur eben sie für ein Werk seiner Hand halten, vergl. Phot. Alinari, Kat. Nr. 10186 und 10187), so offenbar auch der Sarkophag dem Vorbild

[1]) Vergl. über ihn den Aufsatz in *P. Vinc. Marchese*s Scritti varii, Firenze 1855, p. 153.

[2]) Die Nachforschungen, die Dr. Alberti Chiappelli in den Archiven seiner Vaterstadt für uns anzustellen die Güte hatte, ergaben im Sterberegister von S. Domenico (in der Bibl. Forteguerri) blofs die oben mitgeteilten Daten. Weder die Provisionen der Kommune (im Städtischen Archiv) noch die Rechnungsbücher der Domopera (im Bischöflichen Archiv) enthalten irgend eine den fraglichen Gegenstand betreffende Aufzeichnung. — Für seine freundlich gewährte Mithilfe sagen wir dem genannten Fachgenossen, der die Kunstgeschichte seiner Vaterstadt schon durch manche schöne Entdeckung bereichert hat, auch an dieser Stelle herzlichen Dank.

[3]) *Dondori*, Libro della Pietà di Pistoja; Pistoja 1666, p. 248: Fu tumulato in un sepolcro di marmo nella chiesa di S. Domenico, a man sinistra vicino alla porta principale, murato nella pariete e dipintovi sopra la sua immagine con la cappa a padiglione con intento che tenga sotto la sua protezione in cielo quella città, alla quale tanto aiuto diede . . . . Nel 1641 l' arca fu trasferita, per dar luogo all' ordine delle cappelle sotto il pulpito; e se ne celebrò strumento pubblico per rogito di Ser Giovanni Migliorini, a 18 di Ottobre. Leider gelang es den Bemühungen Dr. A. Chiappellis nicht, den hier erwähnten Notariatsakt in den Pistojeser Archiven aufzufinden. — Die unrichtigen Angaben, die *G. Tigri*, Pistoja e il suo territorio, Pistoja 1854, p. 288, über die Versetzung unseres Denkmals giebt, sind nach obigem zu berichtigen.

des Bruni-Monuments folgt, ebenso entschieden dürfen die Engel an seiner Vorderseite nicht Bernardos Meifsel zugeteilt werden. Dafür sind sie in der Bewegung zu unbeholfen, in den Formen zu plump (der rechte gleicht geradezu einem Herkulesputto!), im Ausdruck und der Haarbehandlung den seinen zu unähnlich. Auch das verfehlte Verhältnis ihrer Gröfse zu der der Inschriftstafel und die ungeschickte Form der letzteren widerspricht seinem feinen Gefühl für Proportion. Diesen Teil der Arbeit mochte der Meister einem Ateliergehilfen überlassen haben, und ihn glauben wir an einem zu gleicher Zeit entstandenen Werke wiederzuerkennen, womit wir die Reihe der mit Rossellino und seiner Bottega in Verbindung gebrachten Sepulkralmonumente schliefsen.

Es ist dies das *Grabmal des Neri di Gino Capponi in S. Spirito* (vorletzte Kapelle des rechten Querschiffs), des Siegers in der Schlacht von Anghiari (1440) und — nach Cosimo Medici — einflussreichsten Bürgers der Stadt (gest. 22. November 1457; Phot. Alinari, Kat. Nr. 2375). Bode, der es zuerst im Cicerone (5. Aufl. S. 146 und 388) bekannt machte, führt es »als Rossellino verwandt und urkundlich von einem Simone di Neri de' Bardi herrührend« an. Uns ist ein Bildhauer dieses Namens überhaupt nicht bekannt, und sollte irrtümlich »Neri« statt »Niccolò« stehen (wie in der That S. 146 mit Bezug auf das gleiche Werk gedruckt ist), so hätten wir es mit Vasaris apokryphem Bruder Donatellos zu thun, und die *urkundliche* Bezeugung wäre für ihn noch weniger möglich.

Wie dem auch sei — die Zugehörigkeit des Bildners unseres Monuments zur Werkstatt Bernardos steht insofern fest, als uns in den beiden Putten, die an der Vorderseite des Sarkophags das Medaillonbildnis des Verewigten halten, der gleiche Meister entgegentritt, der die Genien am Grabmal Fra Lorenzo Pisanos skulptiert hat. Wohl sind hier die Formen nicht so hart und scharf bis zum letzten Meifselschlag herausgearbeitet wie in Pistoja — was übrigens der künstlerischen Wirkung des Capponi-Denkmals nur zu gute kommt. Aber im physiognomischen Ausdruck, in der Anordnung des Haares, der eigentümlichen Bildung des Doppelkinns, der Form und Detaillierung der Flügel zeigen sich so nahe Analogien, dass an der Identität des Schöpfers beider Werke nicht wohl zu zweifeln ist. Will es uns doch sogar scheinen, als habe er beabsichtigt, die zwei Engel links und ebenso auch die rechts an beiden Denkmalen einander physiognomisch möglichst ähnlich zu bilden! Was liegt nun näher, als ihn in einem der beiden Brüder Bernardos zu suchen, mit denen dieser zur selben Zeit gemeinsam in der gleichen Werkstatt arbeitete (s. die Portata von 1457 in Anhang III)? Und zwar wird es Giovanni gewesen sein — ist er es doch, dem nach Bernardos Tode die Vollendung des Grabmals Filippo Lazzaris in der gleichen Kirche Pistojas übertragen wird (neben seinem im Vertrag an zweiter Stelle genannten jüngeren Bruder Antonio, der dann allerdings die Arbeit vorzugsweise ausführte). Die unmotivierte Häufung der Profile am oberen Saum des Capponi-Sarkophags bezeugt, dass Rossellino mit seinem Gefühl für richtige Anwendung der architektonischen Formen daran keinen Anteil hat. Hingegen ist das Profilbildnis Neris mit so feinem Verständnis der Bedingungen und Wirkungen des Reliefs einerseits, andererseits mit solch realistischer Treffsicherheit gearbeitet, dass es selbst seinem Meifsel Ehre machen würde, jedenfalls aber den Glanzpunkt des ganzen Werkes bildet.

Zögernd schliefsen wir endlich den vorbesprochenen beiden Denkmälern das des Propstes und Protonotars *Gemignano Inghirami* (gest. 24. Juli 1460) *im Kreuzgang von S. Francesco zu Prato* an (Phot. Alinari, Kat. Nr. 10057). In der Anordnung folgt es genau dem Grabmal Ripafrattas. Allein da es — aufser der auf teppich-

bedeckter Bahre ruhenden Statue des Toten — keine figürlichen Skulpturen aufweist (die Front des Sarkophags füllen blofs Wappen und die bandumflatterte Inschrifttafel), so entfällt die Möglichkeit eines Vergleichs mit jenen am Ripafratta- und Capponi-Monument. Immerhin will es uns bedünken, dass der Meifselschlag und das dadurch bedingte Kolorit der Marmorflächen an dem letzteren und dem Prateser Grabmal sich sehr nahe kommen. Auch die Figur Inghiramis steht in der ausdrucksvollen Behandlung des Kopfes dem feinen Profilbild Neri Capponis kaum nach und schliefst sich in der Einfachheit des Faltenwurfs und dem Arrangement wie den Formen der Hände an die Statue Ripafrattas an (die pompösere Art der Aufbahrung war durch die geistliche Würde des Verblichenen gefordert). Somit werden wir doch auch das Grabmal Inghiramis der Rossellini-Werkstätte zuteilen müssen. Es wäre nicht das erste Mal, dass namentlich in Provinzialstädten, die ihre künstlerischen Bedürfnisse von auswärts her decken müssen, ein gelungener Auftrag den zweiten nach sich gezogen hätte. Die Mitwirkung Bernardos bliebe hier von vornherein ausgeschlossen, da er seit 1460 in Pienza weilt. Dagegen wäre für die Grabstatue die Autorschaft Antonios sehr wohl zulässig. Dessin sowohl wie Anordnung des Bahrtuchs bei ihr und am Monument des Kardinals von Portugal in S. Miniato sind analog, und die Annahme, dass ihm gerade die so wohl geratene Arbeit in Prato kurz nach ihrer Vollendung 1461 den bedeutenderen Auftrag eingetragen habe, gehört zum mindesten nicht in den Bereich der Unwahrscheinlichkeit.

(Schluss folgt.)

BEMERKUNGEN ZUM HAUPTBILDE WATTEAUS: »L'ENSEIGNE DE GERSAINT«

VON FERDINAND LABAN

Es gewährt einen eigenen Reiz, auf Schritt und Tritt zu verfolgen, wie Watteau, der aufser dem Keim des schnellen Dahinschwindens auch eine produktive Einzigkeit von Anbeginn in sich trug, sich zögernd und schwer aus den vielfältigen Banden der Beeinflussung durch kleine und grofse Muster befreit, bis schliefslich, kurz vor dem frühen Abschluss seines Lebens, sein Stern ganz aus dem zarten, ihn mehr oder minder umschleiernden Gewölk hervorwallt, um, fortan allein und siegreich stehend, mit eigenem Licht durch die Jahrhunderte zu funkeln. Und wiederum kann man sagen: wie einer jener Alpenriesen, zur Höhe strebend, im Äther schliefslich seine Kraft zu spalten scheint und auf zwei Wegen in den Himmel hineinragt, mit zwei »Hörnern« gleichsam empordringt, von denen das eine dann niedriger bleibt, während das andere die Energie bis zu Ende führt: — so sehen wir in Watteau ein

Kulminieren seiner Kunst in zwei Gipfeln. Eine idealistische und eine realistische Richtung, gar merkwürdig in seinen Hervorbringungen sich kreuzend, verschlingend und durchdringend, können wir in seinem Schaffen unterscheiden, bis dann die erstere Bahn ihn, im rascheren Laufe, zur Höhe des Cythera-Bildes führt, indessen die andere Wegstrecke, die auf den steileren Gipfel hinaufleitet, kurz vor dem Sterben ihn das Firmenschild vollbringen lässt.

Beide Bilder: die »Einschiffung nach Cythera« (L'embarquement pour Cythère) und das »Firmenschild Gersaints« (L'enseigne de Gersaint) befinden sich, dank der Vorliebe Friedrichs des Grofsen für diesen französischen Künstler, in Berlin. Ihre Erhaltung ist — was bei »Watteaus« bekanntlich selten der Fall zu sein pflegt — eine tadellose. Doch betrauert man bei dem Firmenschild die Veränderung, welche seine ursprüngliche Form erlitten hat. Man bedauert weniger den Umstand, dass dieses Gemälde in zwei Teile zerlegt, als vielmehr den Übelstand, dass von ihm ein beträchtliches Stück weggeschnitten worden sei.

Dr. Paul Seidel schreibt hierüber folgendes: »Welcher Wert schon damals dem Firmenschild des Gersaint, das bekanntlich schon seit dem vorigen Jahrhundert in zwei Stücke geteilt ist, beigelegt wurde, beweist der Bericht des Marquis d'Argens an den König vom 19. Oktober 1760 über die Zerstörungen der Österreicher in Charlottenburg: 'Vous savez déjà sans doute, Sire, que l'on n'a pas causé le moindre dégât à Potsdam, ni à Sanssouci. Quant à Charlottenbourg, on a pillé les tapisseries et les tableaux, mais par un cas singulier, on a laissé les trois plus beaux les deux enseignes de Watteau et le portrait de cette femme que Pesne a peint à Venise.' Von dieser Plünderung rühren aber vielleicht die Beschädigungen dieser Bilder her, die sich bei der im vorigen Jahre [1891] vollzogenen Restaurierung herausstellten. Der obere Teil der Leinwand zeigt nämlich eine ganze Reihe parallel von oben nach unten gehender Risse oder Schnitte, die durch rohe Säbelhiebe erzeugt sein könnten. Andererseits ist ja auch nicht unmöglich, dass eine schwere Verletzung des früher einheitlichen Bildes die Zerlegung in die jetzigen beiden Bilder veranlasst hat. Aus dem Stiche von Aveline und aus einer Kopie des einheitlichen Bildes von Pater, die sich in der Sammlung Secrétan befand, geht ferner hervor, dass vom oberen Teil des Bildes ein über einen Fufs breites Stück abgeschnitten sein muss, was ebenfalls mit den erwähnten Verletzungen zusammenhängen kann.«[1]) »Andere Bilder von Watteau ... wurden vollständig zerschnitten ... Das Firmenschild ... ist jedenfalls nur seiner Gröfse wegen nicht mitgenommen worden.«[2]) Ein zweites Mal schreibt P. Seidel ebenfalls: »Bei der Zerteilung wurde oben ein ziemliches Stück, ungefähr 30 cm, fortgeschnitten.«[3])

Dem gegenüber glaube ich, es lasse sich der überzeugende Nachweis führen, dass von dem Bilde gar nichts weggeschnitten worden ist.

Stellen wir zunächst die Mafse fest, welche an dem Original in seiner heutigen Gestalt gemessen werden. Die Breite des linken Teiles beträgt 1,5 m, die des rechten Teiles 1,54 m, die ganze Breite demnach 3,04 m. Beide Teile haben dieselbe Höhe: 1,63 m.[4])

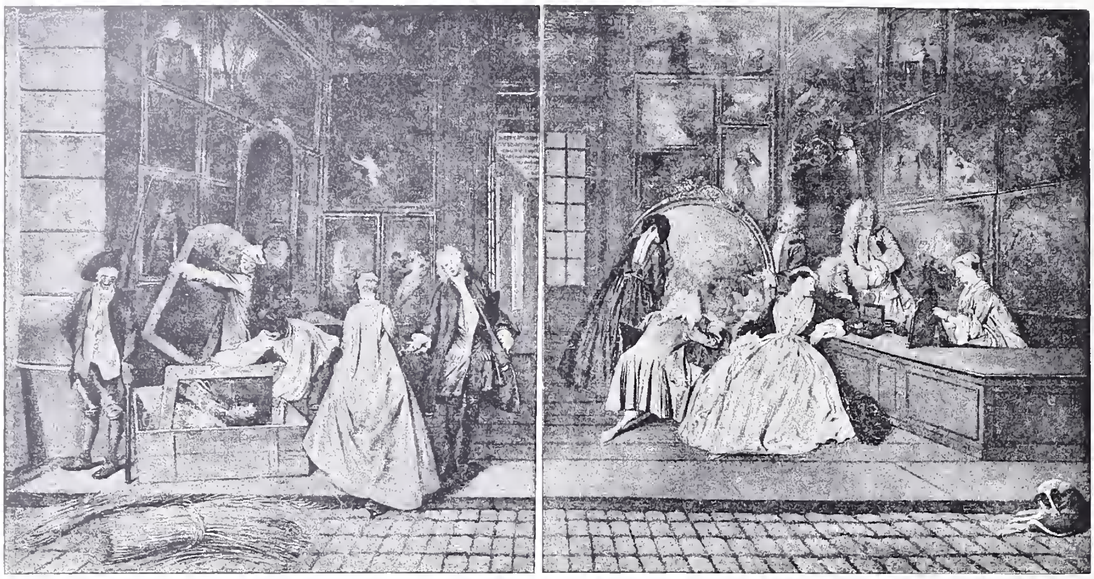
---

[1]) Jahrbuch d. K. Preufs. Kunstsamml. XIII, 1892, S. 184.

[2]) Ebenda XV, 1894, S. 49.

[3]) P. Seidel, Friedrich der Grofse und die französische Malerei, Berlin (1893), S. 68.

[4]) In P. Seidels Mafsangaben (Friedrich der Grofse und die französische Malerei, S. 68) sind Höhe und Breite infolge eines Schreibversehens verwechselt.



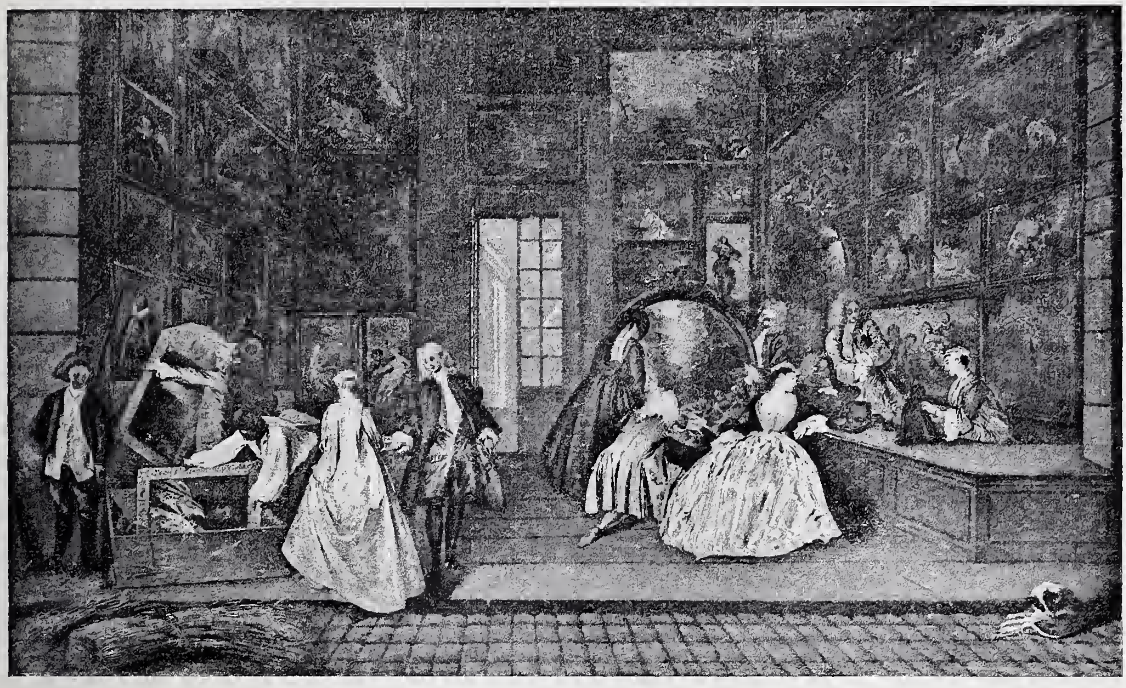
Watteau
L'Enseigne de Gersaint
Im Besitze Seiner Majestät des Kaisers und Königs

Betrachten wir ferner die mit kalligraphischer Kunst verfertigte Unterschrift auf dem Kupferstich. Sie lautet: »L'Enseigne. Gravée d'apres la Tableau en Plat-fond peint par Watteau pour Mr. Gersain son amy Marchand sur le Pont Nôtre Dame. haut de 5 · pieds sur 9 · pieds · 6 · pouces de large, qui est a present dans le Cabinet de Mr. De Julienne«. Links unten steht dann noch: »A. Watteau pinxit«, rechts unten: »P. Aveline sculp.« Das Original hatte also hiernach ursprünglich eine Höhe von 5 und eine Breite von 9½ Fufs. Da ein alter Pariser Fufs 0,325 m beträgt, so ergiebt dies für die Höhe 1,625, für die Breite 3,088 m. Diese Mafse stimmen nahezu vollkommen überein mit den heute am Original feststellbaren. Nur die alte Angabe der Breite des über 3 m langen Bildes zeigt ein Plus von etwas über 4 cm. Möge diese Kleinigkeit nun verschwunden sein wie sie wolle — ich glaube vielmehr, die Unterschrift des Stiches habe eben abgerundete Mafse geben wollen —, sicherlich spielen die unscheinbaren Differenzen in derlei Dingen keine Rolle.

Für mich wird es hierdurch zweifellos gemacht, dass uns das Original in seinem Gröfsenformat unversehrt erhalten ist. Ich habe indessen zu bedenken, man dürfte kaum willens sein, mich so leichten Kaufes meiner Wege ziehen zu lassen. Man hält mir die beiden unabhängig von einander entstandenen alten und treuen Nachbildungen entgegen, die eben durch ihre Beschaffenheit und ihre genaue Übereinstimmung zu der Schlussfolgerung zwingen, das Original sei in der Höhe um etwa einen Fufs beschnitten worden. Wie leicht könne doch der Kalligraph in der Unterschrift des Stiches versehentlich statt einer 6 eine 5 geschrieben haben!

Hier muss ich nun die Erklärung abgeben: es existiert, streng genommen, überhaupt nur eine einzige Nachbildung unseres Gemäldes, und diese Nachbildung ist keine treue Wiedergabe des Originals, sondern eine willkürliche Umgestaltung.

Die Patersche Ölkopie, welche wohl erst 1889 durch die Auktion Secrétan allgemeiner bekannt wurde, ist jetzt — für mich wenigstens — verschollen und



Pater nach Watteau
L'Enseigne de Gersaint



Aveline nach Pater
L'Enseigne de Gersaint

liegt mir nur in einer Photographie und einer schönen Heliogravüre des Katalogs vor.[1]) Dieser Versteigerungs-Katalog giebt die Gröfse des Paterschen Bildes auf $20 \times 32\frac{3}{4}$ englische Zoll an. Dies macht (1 inch = 2,54 cm) 50,8 cm × 83,2 cm. Die Mafse des Avelineschen Stiches aber sind: 51,8 cm × 83,4 cm. Kopie und Stich haben demnach genau dieselbe Gröfse. Dass dies keine Zufälligkeit sein kann, liegt auf der Hand. Ferner: auf dem Originale ist eine Verkaufshalle dargestellt, in deren Hinterwand sich eine Thüre mit zwei Flügeln befindet, von denen der eine geschlossen ist. Der Schnitt, der das Gemälde in zwei fast gleich grofse Teile trennte, wurde gerade durch die Thürmitte geführt. Wollten wir aber die Kopie ebenfalls in dieser Weise durch die Thürmitte zerschneiden, so bekämen wir zwei gewaltig ungleiche Teile. Und genau dieselben ungleichen Teile erhalten wir, wenn wir den Kupferstich durch die Thürmitte zerteilen. Diese Thatsachen lassen hinsichtlich der engen Zusammengehörigkeit von Kopie und Stich keinen Zweifel mehr übrig.

Dem monumentalen Ladenschilde steht eine gewisse starre Symmetrie recht wohl an, gerade so wie ihm die übermäfsig langgestreckte Form natürlich ist. Wird aber von diesem Werke eine in kleinem Mafsstabe gehaltene Nachbildung gemacht, fällt somit der ursprüngliche Gebrauchszweck weg, dann wird der Kopist, wenn er nicht unbedingte Treue der Wiedergabe im Auge hat, geneigt sein, seine Arbeit in der Weise umzumodeln, dass sie mehr den Charakter eines Tafelbildes erhält. Um die Starrheit der Symmetrie zu mildern, wurde mit dem seitlichen Verschieben der Thüre zugleich der ganze Anblick des Hallenraumes scheinbar etwas umgestaltet. Die Figurengruppen auf beiden Teilen wirken nun nicht mehr so absichtsvoll als Pendants, die Gruppe auf der rechten Seite scheint jetzt mehr Raum zu haben als die gegenüber befindliche. Und um dem ungewöhnlich langen Bilde ein gefälligeres, mehr dem Quadrat sich näherndes Format zu geben, setzte man oben einen breiten Streifen an. Grofse Sorgen machte letzteres dem Kopisten übrigens nicht, denn er brauchte blofs eine neue Bilderzone des Antiquitätenladens sichtbar werden zu lassen, wozu es einer besonderen Erfindungsgabe nicht bedurfte. Ein Blick auf die Kopien lehrt uns, dass man bei dem Anstücken der Höhe des Bildes neben der gewollten Formatveränderung auch von der ästhetischen Absicht geleitet wurde, den Figuren über den Köpfen mehr Raum zu verschaffen.

Diese genaue Übereinstimmung der beiden Nachbildungen erklärt sich, meines Erachtens, ungezwungen daraus, dass die Patersche Ölkopie als Vorlage diente für den Stich des Aveline, ja, sie lässt eigentlich gar keine andere Erklärung zu.

Watteau starb 1721, Pater 1736. Julienne, der nach Watteaus Tode das grofse Stecherwerk ausführen liefs, hatte, wie wir nunmehr annehmen müssen, Pater mit der Anfertigung einer das Original augenscheinlich in bestimmter Absicht etwas umgestaltet wiedergebenden Ölkopie betraut, nach der Aveline den Stich anfertigen sollte. Paters Name wurde natürlich nicht unter den Stich gesetzt, sondern, ohne viel Gewissensskrupel, der Vermerk: »A. Watteau pinxit«. Hierzu aber liefs der bei

[1]) Catalogue of the Collection of paintings, formed by E. Secrétan, Paris 1889 (grofse illustrierte Ausgabe), S. 148, Nr. 150. Wie aus der Chronique des arts, 1889, S. 195 zu ersehen ist, ging das Bild bei der Versteigerung für 20000 fr. (»juste le prix de la demande«) in den Besitz des Herrn Stern über. Diese Arbeit Paters befand sich übrigens, als Eigentum des Herrn Pillet, 1874 auf der »Exposition du Palais Bourbon au profit des Alsaciens-Lorrains« und wurde damals von Ad. Braun photographiert.

aller naiven Formatänderei grundehrliche Julienne die thatsächlichen Mafse des in seinem Besitze befindlichen Watteauschen Originals angeben, uns damit in den Stand setzend, noch in so später Zeit, nach fast zwei Jahrhunderten, diesen besten Schlussstein in unsere Beweisführung einfügen zu können. — Simplex sigillum veri.[1])

DIE MALEREI AM MITTELRHEIN IM XV JAHRHUNDERT UND DER MEISTER DER DARMSTÄDTER PASSIONSSCENEN

VON HENRY THODE

In der Grofsherzoglichen Gemälde-Galerie zu Darmstadt hängen zwei bisher kaum beachtete und doch der Betrachtung höchst werte Tafelbilder (Nr. 171 und 172, h. 155, br. 109 und h. 159, br. 112 cm). Sie sind im Katalog als »der kölnischen Schule verwandt (westfälisch?)« angeführt und zeigen das eine die Kreuztragung, das andere die Kreuzigung, auf den Rückseiten, fast ganz zerstört: die Verkündigung und die Geburt Christi. Über ihre Herkunft war, auch aus den Akten der Galerie, nichts in Erfahrung zu bringen.

Es sind die bedeutenden Schöpfungen eines hochbegabten Künstlers von ausgesprochener Eigenart, welcher in der Mitte des XV Jahrhunderts thätig gewesen sein muss, eines Zeit- und Strebensgenossen von Lukas Moser, Stephan Lochner, Pfenning und Konrad Witz. So viel ergiebt mit Sicherheit schon der erste allgemeine Eindruck. Die nähere Prüfung bestätigt es. Beide Bilder enthalten eine dichtgedrängte, fast den ganzen Raum unterhalb des gemusterten goldenen Himmelhintergrundes ausfüllende Figurenmenge.

Gebeugt und mühsam schleppenden Schrittes bewegt sich auf dem ersten Gemälde Christus, das grofse Kreuz auf der linken Schulter tragend, über ein etwas abschüssiges Terrain nach rechts. Drei Schergen zerren ihn an Stricken, ein vierter hinter ihm drängt ihn, die eine Hand zum Schlage ausholend, vorwärts. Aus dem Stadtthor folgt in stummem Schmerze Maria, von Johannes und drei Frauen geleitet; voran schreiten, von einem Manne an Seilen gehalten, die zwei nackten Schächer. Zwei Kinder, denen zwei Hunde voranspringen, und ein Paar Orientalen begleiten im Vordergrunde, und eine Kopf an Kopf gedrängte Schar von Bewaffneten, deren

[1]) Nachdem meine Notiz so, wie sie jetzt vorliegt, bereits aus der Druckerei gekommen war, bot sich mir die sehr erwünschte Gelegenheit, das Resultat die Feuerprobe bestehen zu lassen. Herr Prof. Hauser konstatierte, nach Entfernung der altbefestigten Randleisten, folgendes: Während die (auf eine neue Leinwand aufgepappte) ursprüngliche Leinwand an der Durchschneidungsstelle je eine scharfe Schnittlinie aufweist, zeigt die 3 cm breite umgeschlagene obere Kante des Bildes, genau so wie die untere und die aufsenseitlichen Kanten, den grauroten Malgrund, der durch das ganze Bild durchleuchtet, ohne jegliche Spur eines Farbenauftrags.

Hellebarden, Morgensterne und Fahnen scharf von der Luft sich abheben, im Hintergrunde den Zug.



Mittelrheinischer Meister des XV Jahrhunderts
Kreuztragung Christi
In der Großherzoglichen Gemälde-Galerie zu Darmstadt

Für die Schmerzensscene auf Golgatha ist der Augenblick gewählt, in welchem die Seite des göttlichen Dulders von der Lanze durchbohrt wird. Gesenkten Hauptes richtet aus Qualen der gute Schächer den Blick auf seinen Erlöser, über dem im Krampf sich krümmenden bösen wartet ein Teufel auf die entfliehende Seele. Alle Augen der hinter den Kreuzen eine Phalanx bildenden Krieger sind nach oben ge-

wendet. Auch Longinus ist in der, das Geheimnis ihm offenbarenden Anschauung verloren, sein vornehmer Begleiter aber beobachtet Maria, welche, von einem rohen



Mittelrheinischer Meister des XV Jahrhunderts
Kreuzigung Christi
In der Grofsherzoglichen Gemälde-Galerie zu Darmstadt

Henkersknecht verspottet, in den Armen der Frauen und des Johannes mit erblindendem Blicke niedersinkt.

Leidenschaftlichem, dramatischem Gefühle hat der Künstler in keiner der beiden Darstellungen Gestaltung gegeben. Selbst die doch auf den Eindruck der Heftigkeit berechneten Gebärden der Schergen wirken nicht überzeugend. Der Schmerz der

Frauen ist das innerlich verhaltene Leiden sanfter, widerstandsloser Naturen. Der Versuch abstofsender Charakteristik von Gemeinheit und Brutalität scheitert an dem Mangel einer unerschrockenen, das Äufserste wagenden Energie der Auffassung, wie sie sich doch in der deutschen Kunst jener Zeit, vielleicht am entsetzenerregendsten bei Pfenning, zumeist geltend macht. Fast allen Köpfen eignet eine gewisse Unbeweglichkeit im Mienenspiel, selbst der bisweilen geöffnete, die Zähne zeigende Mund hat etwas Starres; nur in den Augen, doch auch hier öfters wie verschleiert, kommt inneres Leben zum Ausdruck. Das dem Maler offenbar eigentümliche kontemplative, die Kraft der Aktion nicht nachempfindende Wesen bedingt schliefslich aus sich auch das Unbestimmte, ja zaghaft Unsichere des Schreitens und Stehens seiner Gestalten und das Halbe wie Gehemmte der Kopf, Arm- und Handbewegungen. Gehaltenheit, Ruhe, ja Unbeweglichkeit bezeichnet daher den Gesamtcharakter der Kompositionen.

Die Auffassung von dem Temperamente des Meisters, welche der geistige Gehalt dieser Bilder uns giebt, wird durch deren Formensprache bestätigt. Die mittelgrofsen Gestalten mit ihrer fast ganz unentwickelten Muskulatur und schwachem Knochenbau, mit kurzen dünnen Armen und mageren Beinen machen den Eindruck der Kraftlosigkeit. Das Anatomische, etwa auf der Stufe der Lochnerschen Naturanschauung, ist doch schwächer und vager als bei diesem. Die Füfse sind platt, flossenartig gebildet; die Hände, deren Fläche ziemlich lang gehalten ist, haben weder den knochigen Bau der Pfenningschen Figuren noch das Fleischige der Lochnerschen, sie zeigen die kurzen, rundlich endigenden Finger gern nach dem Handteller zu umgebogen. Die Köpfe sitzen auf kurzem, plumpem Hals. Der charakteristische Haupttypus der Männer zeigt einen niedrigen Schädel, mit schlaffem, fast gar nicht gelocktem Haar, weitstehende Augen, welche durch das hoch emporgezogene wie geschwollene untere Lid einen etwas verschleierten Ausdruck erhalten, eine grofse, breitrückige, nach der Kuppe zu sich verdickende, weit vortretende, gebogene Nase von scharf hölzerner Form, einen breiten Mund mit herabgezogenen Winkeln und fleischigen Lippen und ein knochiges eckiges Kinn. Bei den Frauen treten dieselben Formen, nur gemäfsigter, auf. Den Henkersknechten ist die in der deutschen Kunst traditionelle aufgeworfene Nase gegeben. Die Kinder haben runde Köpfe und kurzgelocktes Haar.

Nach allem Gesagten möchte es erscheinen, als habe der im Anfang von den Bildern gebrauchte Ausdruck: »bedeutend« keine Berechtigung, da ihr Schöpfer weder die dramatische Ausdruckskraft Pfennings, noch die schwärmerische Innigkeit Lochners, noch die naive Lebendigkeit Mosers, noch endlich das kühne Raumgefühl des Konrad Witz besitzt. Und doch darf er einen Platz neben jenen in der Geschichte der deutschen Kunst beanspruchen, denn auch er ist ein Neuerer und bringt etwas, was, ganz sein eigen, den anderen abgeht. Seine Bedeutung liegt auf dem Gebiet des Malerischen, und die geschilderten Mängel sind nur die Kehrseite einer hohen Begabung. Es ist die Bedingtheit der Farbenerscheinungen durch das Licht, für welche sein Auge besonders empfindlich war, und vor der Wiedergabe solcher Eindrücke treten alle anderen künstlerischen Probleme zurück. Durch die Stimmung will er das Gefühl des Beschauers bewegen, und es gelingt ihm in überraschender Weise. Auch Konrad Witz hatte wohl die Bedeutung des Lichtes erkannt und Erstaunliches an Wirkung durch dasselbe hervorgebracht, aber für ihn und für Michael Pacher war in ähnlicher Weise wie für die grofsen Florentiner in der ersten Hälfte des Jahrhunderts das Licht im wesentlichen nur das Mittel zur frappanten Gestaltung

des räumlich Plastischen, wie aus den bei beiden Meistern zugleich gemachten perspektivischen Versuchen ersichtlich wird. Unser Meister ordnet die plastische Form einheitlicher Licht- und Farbenstimmung unter, er ist ganz Maler — er sieht die Welt im Helldunkel!

Wenn auch vielfach beschädigt und mit einem neuen Goldhintergrund versehen, sprechen die Gemälde doch noch deutlich die Absicht ihres Schöpfers aus. Der Vorgang ist wie in eine Dämmerung gehüllt, durch welche, die Hauptfiguren erhellend, ein lichter Schein bricht. Auf der »Kreuzigung« befindet sich die gesamte Kriegermenge hinter den Kreuzen im Schatten, als sei sie von einer dunklen Wolke verfinstert, nur hier und da auf den Waffen blitzt es auf; das Inkarnat der Köpfe ist braun. Auf Christus, die Schächer, die Frauengruppe und die Männer vorn aber fällt von rechts oben ein heller verklärender Sonnenblick. So werden mit fein berechneter malerischer Kunst die Hauptgestalten zur entscheidenden Bedeutung für das Auge und damit auch für die Seele erhoben.

Die Undeutlichkeit des Hintergrundes gewährt unserer Einbildungskraft die Freiheit, sich die Vertiefung des Raumes zu erweitern. Der Gegensatz von Dunkel und Helligkeit wird für unser Gefühl zum Gegensatz von Welt und Erlösung. Nun begreifen wir, warum es ein stiller feierlicher Schmerz ist, in den die Angehörigen Christi versenkt sind. Wie des Lichtes milder Glanz des verschiedenen Dulders Erscheinung von allem Grauenhaften befreit, wie er selbst den Krampf des bösen Schächers zu lösen scheint, wie er dem Auge des Longinus die Blindheit in Schauen verwandelt, so bringt er der Maria die Verklärung seliger überirdischer Gewissheit. In ihrem Blicke, wie sie, von Himmelsklarheit umflossen, zurücksinkt, glaubt man die Vision einer anderen Welt sich spiegeln zu sehen.

Welche Genialität der Konzeption! Welche Kraft der Anschauung, die es vermochte, mit dem furchtbaren Vorwurfe künstlerisch auszusöhnen, die Darstellung unschuldigen Leidens und Sterbens zu einer erhebenden zu machen. Wahrlich, dieser ungenannte und bisher unbekannte Deutsche hat das Geheimnis solchen Sterbens zu offenbaren gewusst, wie vielleicht kein zweiter unter allen den gefeierten Meistern des Nordens und Südens in seinem Jahrhundert; er veranschaulichte zugleich den Tod und die durch ihn gebrachte Erlösung. Dieses Gemälde ist die erste Erscheinung Rembrandtscher Kunst!

Nicht auf gleicher geistiger und künstlerischer Höhe steht die »Kreuztragung«, aber auch hier zeigt sich ein aufserordentliches Können. Der seitliche helle Lichteinfall ist ein ähnlicher, doch sind die Gestalten im Hintergrunde nicht in so tiefen, sondern in einen halben Schatten gebracht. Die starke Kontrastierung der Hauptgruppe mit den Nebenfiguren ist vermieden. Ja, mit unverkennbarer Absicht bringt der Künstler nicht Christus, sondern die ihn umgebenden Schergen, die Frauen, die Kinder vorn und die Schächer zu hellster Erscheinung im Lichte. Es kann kein Zweifel sein, dass er hierdurch, soweit es thunlich war, den Blick von der Schmerzensgestalt ablenken wollte. Auch hier bethätigt sich also sein Geist der Versöhnung.

In welcher Weise er es verstanden hat, die Steigerung der Lichtwirkung durch Anwendung hellgelber und weifser Stoffe hervorzubringen, wie bewundernswert zart in allmählichen Übergängen vom Licht in durchleuchtete Schatten er das Nackte und die Gewandung modelliert, wie lebendig weich und locker er die Faltenbewegung der letzteren giebt und wie geistreich er das Spiel der Strahlen auf Harnischen, Helmen und Metallbeschlägen veranschaulicht, machen die Abbildungen unmittelbar deutlich.

Sich eine Vorstellung der gesamten Farbenharmonie aber zu machen, bedarf der Leser einiger Andeutungen.

Mit den farbenreichen Werken eines Lochner oder Wits verglichen, wirken die Darmstädter Bilder stumpfer und ärmer. Dies erklärt sich aber nicht aus einem Mangel an Farbenfreude, sondern aus der herrschenden Stellung, welche hier dem, die Einheit des Eindruckes und die künstlerische Anschauung bestimmenden Lichte zuerteilt ist. Die einzelne Lokalfarbe darf sich nicht in absoluter Potenz, sondern nur so äufsern, wie sie durch das Licht bedingt ist. Die scheinbare Einfachheit erweist sich bei näherer Prüfung als eine Zusammenstimmung einer grofsen Fülle von einzelnen Farben. Unter denselben herrschen ein helles Moosgrün und ein helles Gelb vor; diese Töne, verbunden mit dem Braun des Bodens und des Hintergrundes, sind entscheidend für den Gesamteindruck: sie bestimmen gleichsam das Verhältnis des Lichtes zur Dämmerung im allgemeinen. Das Gelb erscheint dann nach der Tiefe zu in Goldgelb, Orange und Zinnober, das helle Grün in Blaugrün und Sattgrün abgewandelt. Die anderen Farben treten als komplementäre hinzu; so ergänzt ein Ultramarinblau das Gelb, ein helles Violett das Grüngelb, ein Kirschrot das reine Grün. Das Fleisch ist gelbrosa, mit grüngrauen Schatten modelliert, Lippen und Wangen haben ein lebhaftes zinnoberiges Rot. Die gesamte eigentümliche Farbenharmonie st sanft, dabei aber von einer grofsen Fülle und Belebtheit, denn der Maler sucht mit wunderbarer Geschicklichkeit und feinstem Sinn für die Valeurs immer neue kaleidoskopische Zusammenstellungen seiner Töne. Und hierfür bietet ihm eine reiche, phantasievolle Mannigfaltigkeit der Tracht die Möglichkeit. Nicht zwei gleiche Kostüme oder Kopfbedeckungen sind zu gewahren. Längere und kürzere, weitärmelige, kurzärmelige und ärmellose, mit Pelz besetzte oder schlicht gesäumte, gefältelte oder glatte, geschlitzte oder geradlinig endigende, vorn ausgeschnittene oder mit Kragen versehene Leibröcke und Wämser wechseln in endlosen Variationen miteinander ab. Als besonders charakteristisch erscheinen nur die Stoffe mit eingewebten bunten schrägen oder querlaufenden Streifen und die orientalischen Gürtelbinden. Phantastische orientalische Formen ziehen auch an der Kopfbedeckung neben den modischen Hutformen mit hochaufgeschlagenen Pelzkrempen den Blick auf sich: alle möglichen Turbanbildungen und Verbindungen von turbanartigen Binden mit Spitzhüten. Magdalena ist — an Frauenfiguren Lochners erinnernd — in vornehme, edelsteinverzierte Zeittracht mit lang herabfallenden Oberärmel-Gewandstreifen, welche um die Gestalt verknüpft sind, und in eine zierlich verschlungene weifse Kopfhaube gekleidet.

Angesichts alles dieses Reichtums in Figuren, Trachten und Farben muss es verwundern, dass der Künstler dem Landschaftlichen gar keinen Raum vergönnt hat. Nur eine bescheidene Andeutung felsigen Terrains, welches auf der Kreuzigung hinten in sehr sonderbarer Weise mauerartig gerade abgeschlossen ist, und auf dem anderen Bilde einige wenige Architektur: ein Stadtthor und ein gotisches Haus mit Treppengiebel. Der Boden einfarbig, durch keine Blume, kein Kraut belebt. Bedenkt man, wie stark das Gefühl für die Landschaft schon bei Moser entwickelt ist, so fällt die Entsagung, die sich unser Meister hierin auferlegt hat, doppelt auf. Entschied auch hierüber das malerische Problem, das er sich gestellt? Beschränkte er sich in der Ausgestaltung der Umgebung seiner Figuren, um durch höchste Vereinfachung des Scenischen eine stärkste Konzentration der Lichtwirkung hervorzubringen? Diese Annahme erscheint wohl gerechtfertigt, da das gleiche Prinzip einer geheimnisvollen Verschleierung des Hintergrundes sich von selbst für alle späteren Maler des Hell-





MITTELRHEINISCHER MEISTER DES XV JAHRHUNDERTS

LEGENDE DES HL. KREUZES UND ANBETUNG DER HL. DREI KÖNIGE

IN DER K. GEMÄLDE-GALERIE ZU BERLIN

dunkels ergeben hat. Auch hierin ist der Meister der Passionsscenen ein Vorgänger derselben.

So erscheinen denn diese Bilder ihrem ganzen Stile und zugleich der technischen, einen fettig verschmolzenen Farbenauftrag zeigenden Behandlung nach als sehr bedeutende, ja in ihrer Art vereinzelte Schöpfungen eines genialen Künstlers, der eine kühne malerische Anschauung und einen phantastischen Sinn mit einer sanften Gemütsanlage und einer (namentlich in den Kindern hervortretenden) naiven Empfänglichkeit für drastische Erscheinungen des Lebens gepaart zeigt.

Seit dem ersten starken Eindruck, den jene Werke vor Jahren schon auf mich hervorbrachten, begleitete mich die Frage, ob denn kein anderes Zeugnis von des Meisters Schaffen auf uns gekommen sei, ob wir auch ihm, wie Lukas Moser gegenüber, auf alle Hoffnung, unsere weitere Wissensbegier zu stillen, verzichten müssen, auf meinen Wanderungen durch die deutschen Galerien und Kirchen. Da gab sich mir im letzten Jahre in vier, oft gesehenen, aber stets vergebens um ihre Herkunft befragten Tafeln der Berliner Galerie plötzlich der Künstler zu erkennen: in den Bildern, welche unter den Nummern 1205 und 1206 einem Maler aus Österreich um 1480 bis 1500 zugeschrieben werden. Der bis in das Einzelne angestellte Vergleich führte zur Feststellung gleicher Eigentümlichkeiten in der Bildung der Gestalten, der Kopftypen, der Hände, der Gewandung und in dem malerischen Charakter.

Die vier Tafeln (h. 2,02, br. 1,08) bildeten ursprünglich zwei auf beiden Seiten bemalte Altarflügel, welche durchsägt wurden. Die Vorderseiten zeigen Maria mit dem Kind und die heilige Dreieinigkeit, die Rückseiten die Anbetung der Könige und eine Legende des heiligen Kreuzes.

Auf einem hellbraunen gotischen Thron unter einem Baldachin, dessen Wand mit einem grünen, granatgemusterten Brokatstoff verkleidet ist und von dem unter bunten Fransen seitwärts blaue Vorhänge herabfallen, sitzt Maria in hellbeleuchtetem kirschrotem, grasgrün gefüttertem Mantel, welcher sich in grofsen steifflächigen Falten auf der Erde ausbreitet, ein weifses Tuch breit um den Kopf drapiert. Sie hält, sinnend den Kopf und den Blick gesenkt, dem in ein hellgraues Hemd gekleideten, auf ihrem Schofse sitzenden Kinde, welches lebhaft munter dreinschaut, einen Lilienstengel hin, nach dem es greift. Zu ihren Füfsen kniet, in kleinen Verhältnissen gebildet, der Donator, ein Geistlicher in mittlerem Lebensalter, im weifsen Chorhemd. Eine traulich friedliche Stille waltet in dem Raume, in welchen von rechts oben ein sanftes weifsliches Licht hereinströmt, welches in zartem Ätherweben die Gestalten umspielt und von ihnen wieder ausstrahlt. Auch hier wieder das Helldunkel mit grofser Kunst — man sehe den Reichtum der Übergänge in dem Gewande, welches sich ganz dem Mantel der Maria auf der Kreuzigung vergleicht, und die Transparenz in den leichten grauen Schatten des Inkarnates — als malerisches Mittel weihevoller Verklärung verwandt. Wie unterscheidet sich doch der ganzen Konzeption und Stimmung nach dieses Marienbild von der Madonna Stephan Lochners und der Heilsbronner Madonna Pfennings — und doch darf und muss sie als gleichzeitige dritte ausgezeichnete Schöpfung der deutschen Kunst jenen verglichen werden. Dort in Heilsbronn in der ernsten Erscheinung der Mutter und Himmelskönigin erhabene Kraft mächtiger Formen und geheimnisvolles Verlorensein in mystischem Gefühle, in den Kölner Bildern die Fülle unschuldigen Lebens und mädchenhafte Träumerei; hier die sanfte, fast schwermütige Feierlichkeit einer jungfräulichen Seele, die weihevolle Hingebung an die göttliche Bestimmung. Wie ein Symbol dieser verschiedenartigen Auffassung erscheint bei Pfenning das Zepter, bei Lochner (erzbischöfliches Museum)

eine kleine Blume, auf dem Berliner Bild die Lilie in der Hand Marias. Der Vergleich liefse sich weiter erstrecken auch auf das Kind, das von unserem Künstler älter und freilich unschöner, aber lebendiger und natürlicher als von den beiden anderen gegeben wird, und auf die Portraitgestaltung des Stifters, die gleichfalls von geistreicher, besonders frischer Naturbeobachtung zeugt.

Für die Darstellung auf dem anderen Flügel, die heilige Dreieinigkeit, bietet sich nicht die Möglichkeit eines so lehrreichen Vergleiches mit Schöpfungen deutscher Zeitgenossen dar. Auf einem gleichen Thron wie Maria sitzt, die Kaiserkrone auf dem graubärtigen Haupt, in weit sich ausbreitendem zinnoberroten Mantel, der grün gefüttert ist, Gottvater. Er hält auf seinem Schofse die zusammengeknickte nackte Gestalt Christi, über dem die Taube schwebt. Dasselbe feine weifsliche Licht, wie auf dem Seitenstück, erhellt auch hier den Binnenraum. Gottvater ist sehr würdig und lebhaft im Blicke gegeben, der Körper Christi zeigt mehr Verhältnismäfsigkeit als die nackten Figuren auf den Darmstädter Bildern, wenn auch die Hauptmängel in der Formensprache hier wiederzufinden sind.

In dem Hofraume eines halbzerstörten romanischen, Doppelfenster und einen Treppengiebel enthaltenden vornehmen Hauses, dessen innerer Teil hell von der Seite beleuchtet ist, geht die Anbetung der Könige vor sich. Der alte, in herrlichen goldbrokatenen Purpurstoff gekleidete König ist vor Maria, welche, wie auf der Vorderseite gewandet, auf einem persischen Teppich sitzt, niedergekniet und hält dem munteren Kinde den Goldpokal hin. Die beiden anderen Könige, in grünem Damast und blau- und goldgemustertem Brokat, verharren wie ihr vornehmes, durch bunte Trachten ausgezeichnetes Gefolge und wie der bescheiden sie bewundernde Joseph in ruhiger Haltung.

Das Seitenstück führt den Kaiser Konstantin in kirschrotem, mit weifsem Pelz besetztem Mantel, und Helena in purpurnem Brokat vor Augen, wie sie, von ihrem Hofstaat begleitet, vor einem gotischen Portal, durch welches man ein gotisches Chor gewahrt, knieen, in Anbetung vor dem Kreuze verloren, welches ein von Diakonen umgebener Bischof andächtig hält.

Einer einzelnen Aufzählung der mit den Darmstädter Bildern übereinstimmenden Eigentümlichkeiten in Typen, Gewandung, Farben, Licht und Komposition bedarf es nicht. Sie ergeben sich jedem die Abbildungen genau Prüfenden von selbst. Wichtiger ist es, auf gewisse Verschiedenheiten hinzuweisen, welche auf das zeitliche Verhältnis der beiden Schöpfungen des Meisters Licht zu werfen geeignet sind. Sowohl in der Durchbildung des Clairobscur und der Farbenharmonie, als in der Zeichnung und Kompositon hatte der Künstler eine höhere Freiheit erlangt, als er die Passionsdarstellungen schuf. In ihnen zeigt sich seine künstlerische Anschauung zu voller Originalität entwickelt, während der Stil der Berliner Tafeln noch durch fremde, vorbildlich wirkende Kunst bestimmt erscheint. Deutlich verrät sich in ihnen die Schule, welche er durchgemacht hat. Er ist in den Niederlanden gewesen; was bezüglich Lochners, Mosers und Pfennings nur als Möglichkeit vorausgesetzt werden darf, muss von ihm mit Sicherheit ausgesagt werden: die Werke der van Eycks sind für seine malerische Richtung ausschlaggebend gewesen. Dies wird namentlich aus den Bildern: »Die Anbetung der Könige« und »Die Verehrung des Kreuzes« ersichtlich; hier zeigen die Kopftypen, die Anordnung der Gewandfalten, die Tracht die unmittelbare Beziehung zu den flandrischen Werken, und zwar speciell zu den unteren Tafeln des Genter Altares, ja die Figur des Konstantin kann man sogar eine freie Wiederholung des Kaisers auf dem »Brunnen des Lebens« (Madrid) nennen.

Mit den van Eyckschen Elementen aber mischen sich, besonders erkenntlich auf den Aufsenseiten der Flügel, solche der Kunst des Meisters von Flémalle und Rogier van der Weydens. Die Dreieinigkeit ist als eine Variation der Bilder des ersteren (Frankfurt a. M., Edinburg und Petersburg), welche Tschudi in dieser Zeitschrift (Bd. XIX, S. 16 und 98) näher besprochen hat, zu bezeichnen — man vergleiche den Typus Gottvaters und das Motiv der an die Wunde gelegten Hand bei Christus —, und für den Kopf der Madonna, für deren weifses Kopftuch und die Gewandfaltung, wenn auch nicht für die Komposition, wurden Marienbilder jener Maler bestimmend. Auf Rogier im besonderen weist der Joseph in der »Anbetung der Könige« (vergl. z. B. Rogiers Anbetung der Könige in München) und die gotische Architektur in der »Verehrung« hin. Gewiss lässt sich das Nachwirken der Eindrücke niederländischer Kunst auch noch in den Darmstädter Bildern verfolgen: Gestalten, wie die vornehmen Bewaffneten mit den grofsen Pelzhüten, sind van Eyckisch, das Bild des Gekreuzigten verleugnet seine Herkunft von Rogier nicht, die Behandlung des Nackten weist auf die Studien nach diesem Meister hin und die Eigentümlichkeit des Schreitens der Schächer auf Figuren des Meisters von Flémalle (vergl. z. B. den Johannes auf der Berliner Kreuzigung). Aber das Fremde erscheint hier, wie gesagt, viel mehr verarbeitet, von dem Persönlichen des Deutschen ganz assimiliert. Mit grofser Kühnheit hat dieser seine Helldunkelkunst, zu welcher er, wie wir nun wohl voraussetzen dürfen, insonderheit von den Lichtversuchen des Meisters von Flémalle angeregt worden ist, entwickelt.

Unser Künstler ist demnach einer der ersten Deutschen gewesen, welcher seine künstlerische Erziehung in Flandern gesucht hat. Er wird dort in den dreifsiger oder vierziger Jahren des XV Jahrhunderts sich aufgehalten haben, da seine Werke, auf Grund der Analogie ihres Stiles mit denen Lochners und Pfennings, in den vierziger und fünfziger Jahren entstanden sein müssen.

So sicher dies zu behaupten ist, so schwer ist die Frage zu beantworten, welche Gegend Deutschlands seine Heimat war. Die im Darmstädter Katalog ausgesprochene Vermutung, er sei ein Westfale gewesen, ist gewiss irrig, da sich keinerlei Verwandtschaft in seiner Kunst mit der westfälischen nachweisen lässt. Ebenso irrig aber ist die Angabe des Berliner Verzeichnisses, das dortige Altarwerk dürfte in Österreich entstanden sein, da es Beziehungen zu Wolfgang Rulands Bildern in Klosterneuburg zeige. Diese gehören ihrem ganzen Charakter nach einer späteren Phase deutscher Kunst an und tragen einen ganz verschiedenen Charakter zur Schau. Da es nun aber auch ausgeschlossen ist, an Köln und den Niederrhein oder an Franken zu denken, so käme nur Schwaben oder die mittelrheinische Gegend in Betracht. Für Schwaben scheint nun in der That vieles zu sprechen. Die, soviel mir bekannt, einzige bisher, und zwar von W. von Seidlitz (Repertorium für Kunstwissenschaft XIX, 67) geäufserte Ansicht über die Darmstädter Tafeln schreibt sie dem Maler von Wyl: Lukas Moser zu. Wird diese Meinung durch die oben gegebene Analyse der Stileigentümlichkeiten mit Entschiedenheit widerlegt, so lässt sich eine, freilich ganz allgemeine Verwandtschaft mit dem Tiefenbronner Altar wohl nicht ableugnen und würde für die Herkunft unseres Meisters aus Schwaben sprechen können. Wäre nur nicht der Begriff: schwäbische Kunst, wenigstens für die erste Hälfte des XV Jahrhunderts, ein noch sehr unbestimmter. Weder mit Konrad Witz von Basel — der Vermutung Daniel Burckhardts, eine unlängst erworbene Kreuzigung im Baseler Museum sei von dem Meister der Berliner Tafeln, sehe ich mich, auf Grund der mir gütigst von ihm zugesandten Photographie, genötigt, zu widersprechen, da das Bild doch einen sehr

abweichenden Stil zeigt —, noch mit Hans Multscher von Ulm, noch mit frühen Augsburger Gemälden ist irgend ein Zusammenhang herauszufinden, einzig und allein eben mit Lukas Moser, und auch hier nicht eigentlich ein Zusammenhang, sondern nur eine gewisse allgemeine Verwandtschaft.

Darf bei solcher Ungewissheit die Berücksichtigung des jetzigen Aufbewahrungsortes der zwei Bilder in Darmstadt von einigem Gewichte sein? Dürfen wir annehmen, dass auch sie wie viele andere Werke der Galerie aus einer mittelrheinischen Kirche ihren Weg in dieselbe gefunden haben? Keinerlei Anhaltspunkt hierfür ist gegeben. Sie können ebenso gut von weiter her nach Darmstadt verschlagen worden sein. Auch über die Provenienz der Berliner Tafeln ist nichts bekannt, als dass sie früher der Sammlung Solly angehörten. So können wir vorläufig nur bei dem Ungefähr: »Schwäbisch-Mittelrheinisch« stehen bleiben, und alles Weitere hinge von der Beantwortung der Frage ab: lassen sich in der schwäbischen oder in der mittelrheinischen Kunst der zweiten Hälfte des XV Jahrhunderts Stileigentümlichkeiten nachweisen, welche auf eine Stammesbeziehung oder ein künstlerisches Verhältnis der späteren Meister zu unserem Maler hinweisen? Hier begegnet uns nun zunächst die Schwierigkeit, die in der Thatsache liegt, dass eine scheinbare Unterbrechung in der Entwickelung der deutschen Malerei in den fünfziger Jahren eintritt, indem allerorten der niederländische Einfluss, und zwar besonders und ausschliefslich derjenige Rogier van der Weydens und des Dirk Bouts eintritt, unter deren Zeichen die dritte Phase jener Entwickelung im XV Jahrhundert steht. Der unmittelbar auf Stephan Lochner zeitlich in Köln folgende Meister des Marienlebens ist so wenig als ein Schüler Lochners, wie Hans Pleydenwurff als ein Schüler Pfennings zu bezeichnen. So dürfen wir auch keinen eigentlichen Schüler unseres Unbekannten, sei es in Schwaben oder am Mittelrhein, zu finden hoffen, höchstens Elemente, welche in den generellen gemeinsamen Eigentümlichkeiten künstlerischen Strebens und Anschauens eines ganzen Stammes oder einer Schule beruhen. Gerade diese Eigentümlichkeiten treten aber viel ersichtlicher erst wieder in der Zeit hervor, in welcher das ursprüngliche Deutsche zum vollen Siege über das Fremde gelangte, also am Ende des Jahrhunderts und am Anfang des neuen.

Als das Wesentliche des Ideales unseres Meisters lernten wir das Helldunkel kennen. Zeigt sich dieses, so muss unsere erste Frage lauten, in jener Epoche der Vollendung bei den grofsen schwäbischen Meistern? Wir können dies nicht eigentlich behaupten, wenn auch bei Hans Baldung und Holbein d. J. kühne Beleuchtungseffekte erscheinen. Hingegen ist das Clairobscur die Seele der Schöpfungen des Aschaffenburgers Matthias Grünewald. Diese Thatsache würde uns geneigt machen können, Stammesverwandtschaft und wenigstens eine Art von Schulzusammenhang zwischen beiden Malern anzunehmen, also die Heimat des Meisters der Darmstädter Passion am Mittelrhein zu suchen. Andererseits aber unterscheidet sich dessen gehaltene kontemplative Gemütsart von dem heftigen, überschwenglich phantastischen Wesen Grünewalds doch sehr. Sie entspricht mehr dem Geiste, der uns aus der schwäbischen Kunst anmutet. Sollte uns aus diesem Dilemma der Vergleich der auffallenden Formen in der Typenbildung, welche wir in den Darmstädter Bildern festzustellen hatten, mit schwäbischen und mittelrheinischen Bildungen heraushelfen? Etwas jenen flachstirnigen, grofsnasigen und vollmundigen Typen dem Formengefühl nach nur einigermafsen Ähnliches vermag ich bei den späteren schwäbischen Meistern nicht zu finden; wohl aber zeigen mittelrheinische Bilder, wie namentlich der Seligenstadter Altar, aber auch der Wolfskehlener in Darmstadt, Physiognomien, welche ihren Grund-

zügen nach entschieden verwandt genannt werden müssen. Fällt diese Beobachtung ins Gewicht für die Hypothese: Mittelrhein, so gilt dies auch von der Wahrnehmung, dass die munteren, drolligen Kinder auf den Bildern unseres Unbekannten ihr deutliches Analogon sowohl auf dem älteren Ortenberger Altar (Darmstadt), als auf dem Seligenstadter Altar und in den Werken des Meisters des Hausbuchs finden, wie wir denn überhaupt die gleiche naive, bis zum Unschönen führende Drastik und Lebendigkeit, welche aber mit Leidenschaftlichkeit nichts zu thun hat, hier wie dort gewahren.

Freilich ist recht Ähnliches auch in der schwäbischen Malerei zu finden, und hat eine solche Argumentation ihr Bedenkliches. Aber wir können ihrer bei dem Versuche einer Lösung der so schwierigen Probleme deutscher Kunst nicht entbehren und dürfen daher, indem wir alle Erscheinungen abwägen, mit Vorbehalt die Vermutung aussprechen, dass der geniale Erfinder des Helldunkels am Mittelrhein zu Hause und thätig war, wobei aber die Annahme, dass er vielleicht ein geborener Schwabe war, als wohl denkbar erschiene, und dieselbe könnte eine Stütze darin finden, dass der Meister von Sigmaringen, als er sein Bild: Das Gebet Kaiser Konstantins (in Donaueschingen Nr. 36) entwarf, offenbar das Berliner Gemälde des Meisters kannte und benutzte.

Ist er aber in jenen Gegenden von Mainz, Aschaffenburg und Frankfurt a. M. ein geistvoller Vertreter jener zweiten Phase der Malerei im XV Jahrhundert, welche etwas früher durch Moser in Schwaben, gleichzeitig in Köln durch Lochner, in Nürnberg durch Pfenning und in Basel durch Konrad Witz ins Leben gerufen wird, so gewinnt die neuerdings sich verbreitende Meinung, als habe es auch eine mittelrheinische »Schule« im eigentlichen Sinne gegeben, eine wichtige Beleuchtung. Wie verhält es sich mit dieser Schule, wie mit ihrer Entwickelung? Es sei mir vergönnt, meine schon seit längerer Zeit gebildeten Ansichten hierüber darzulegen, da diese, wie mir scheint, dazu beitragen könnten, allgemeine Grundlagen zu schaffen.

Denn an diesen fehlt es noch trotz mancher wertvoller Einzeluntersuchungen archivalischer und kritischer Art. Für Frankfurt a. M. kommen von solchen besonders in Betracht: »Hüsgens Artistisches Magazin« 1790 und »Nachrichten von Frankfurter Künstlern und Kunstsachen« 1780, Passavants Aufsätze im »Kunstblatt« 1841 (S. 418 und 428 über Hans Grünwald und Konrad Fyoll), Gwinners »Kunst und Künstler in Frankfurt« 1862, Otto Donner von Richters Aufsätze: »Untersuchungen über mittelalterliche Wandmalereien in Frankfurter Kirchen und Klöstern« in »Mitteilungen des Vereins für Geschichte und Altertumskunde« (VI, 421), »Meister Johann, Maler von Bamberg« im »Archiv für Frankfurts Geschichte und Kunst« (III Folge, II Bd., S. 310), »Ältere Kirchenmalerei in Frankfurt« in den »Berichten des freien Deutschen Hochstiftes« 1896, »Jörg Ratgeb, Maler von Schwäbisch-Gmünd« (Frankfurt a.M. 1892) und »Die Malerfamilie Fyoll« im »Archiv für Frankfurts Geschichte« (1896, V Bd., S. 55), die wenigen Bemerkungen bei Schnaase (VIII, S. 376) und »Die Baudenkmäler in Frankfurt am Main, bearbeitet von Karl Wolff und Rudolf Jung« mit Beiträgen von Otto Donner von Richter.

Die wichtigeren, aber leider im ganzen noch geringen Ergebnisse dieser Forschungen sind folgende. Der erste dem Namen nach bekannte bedeutendere Maler ist *Johann von Bamberg*, der, in Oppenheim angesessen, 1382 die nicht erhaltene Tafel für den Hochaltar des Domes gemalt hat. Zu gleicher Zeit wird ein Meister *Frischen* oder *Fritzen*, allerdings nur gelegentlich kleinerer Aufträge, genannt (1369

bis 1396). 1412 bemalt ein Meister *Clas* das Gewölbe des Chores im Dom. In der ersten Hälfte des XV Jahrhunderts finden sich die Namen: *Contze Ulner* (1420), *Walter* (1445), *Hans vom Stein* (1454), *Hans Walch* (1454), *Henne Wetzel* (1455) und *Meiltzheimer*. 1445 malt *Hans von Metz* Wandbilder in der Nikolauskapelle der Barfüfserkirche und für den Altar ein »Crucifix mit unsers herren verscheidung und als vil da bij gesten mag« (Baudenkmäler in Frankfurt I, S. 275). *Sebald Fyoll*, der, wie es scheint 1424, aus Nürnberg eingewandert war, wurde 1425 Bürger und starb zwischen 1462 und 1464. Sein Sohn *Konrad* wird zuerst als Steuerzahler 1462 genannt, führte 1467 den nicht erhaltenen Altar (wohl Schnitzaltar) für das Kloster Sebold aus, 1477 restaurierte er die 1413—1415 gefertigten Wandmalereien im oberen Ratszimmer, 1498 machte er einen hl. Christoph für das Ratshaus und ist wohl 1499 gestorben. *Hans Fyoll* war als sein Gehilfe 1477 thätig, erhielt 1498 den Auftrag auf eine Tafel und machte 1523 sein Testament. Sebald Fyolls Schwager war ein *Heyntz Grünewals* (1454 genannt). Ein *Hans von Frankfurt* wird von 1470—1501 in Würzburg angeführt. Sonstige Namen sind: *Hans Hesse* (1471), *Meister Kiesenzieg*, welcher sich 1486 im Wahnsinn erstach, »und seine Frau warffe ihn darnach an dem Sonntag Mitternacht von der Brücken in den Main, nackend und heimlich, doch mit Bewilligung und Verhängniss des Raths«, — ein *Peter Seger* aus Mainz, welcher 1491 ein »Malerwerk« im Chor des hl. Bartholomäusstiftes ausführte, *Hans Abel* (1494 »ein Tuch mit Adlern« und 1502 drei Sonnenzeiger), *Hans Piel* (»Crucifix auswendig der Ratstub«) und *Maternus* (1499). — Von Künstlern aus dem Anfang des XVI Jahrhunderts: *Jörg Ratgeb* aus Schwäbisch-Gmünd, welcher die Wandmalereien im Kreuzgang des Karmeliterklosters fertigte, *Martin Hess*, der 1508 in den Briefen Dürers erwähnt wird, *Heinrich Marx* (1502, Malereien auf dem Friedhof in Sachsenhausen), *Martin Schweitzer* (1507) und *Hieronymus Greff*, welcher schon 1502 n Strafsburg als Verleger ansässig war. Von *Nikolaus Schit*, welcher die Hochaltarflügel in Gelnhausen malte, wissen wir nicht, ob er in Frankfurt a. M. zu Hause war.

Von den Ratgebschen Fresken und dem Altarwerk des Nikolaus Schit abgesehen, giebt es nun heute kein sicher zu bestimmendes Gemälde mehr von irgend einem dieser Künstler. Sind uns aber aus dem Frankfurter Kunstleben im XV Jahrhundert wenigstens eine Reihe von Namen bekannt, so fehlen dieselben für das übrige mittelrheinische Gebiet fast ganz, und man musste sich bis auf die jüngste Zeit darauf beschränken, einige wenige Werke aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts, den Ortenberger Altar und die Heiligen aus Seligenstadt (in Darmstadt), aus der folgenden Zeit das Marienleben in Mainz und den Seligenstadter Altar in Darmstadt ganz allgemein anzuführen. Erst seit kurzem ist die Mainzer Malerei von etwa 1470—1510 Gegenstand besonderer Aufmerksamkeit geworden. Scheibler erkannte die Hand des Meisters des Mainzer Marienlebens in einer Auferstehung zu Sigmaringen und in den zwei Flügeln der »Kreuzigung« in Freiburg (Repertorium VII, 49), sowie in einer »Geburt« zu Schleifsheim (Katalog von Sigmaringen). Dann erfolgte der entscheidende Hinweis Friedländers auf die Verwandtschaft zwischen dem Marienleben und den Stichen des Meisters des Hausbuches (Repertorium XVII, 273). Ludwig Kaemmerer in seinem Aufsatz über den Stecher E. S., dessen Heimat er am Mittelrhein suchte, gab jenem grofsen Radierer selbst das Marienleben und die Auferstehung in Sigmaringen, fügte die Anna selbdritt in Oldenburg, die drei Engel in Basel und den Christus am Kreuz in Darmstadt (Nr. 175) hinzu und verzeichnete den Seligenstadter Altar als ein Schulwerk. Endlich erweiterte Gustav Flechsig das Werk des Künstlers um das Liebespaar in Gotha, den Wolfskehlener Altar in Darmstadt und

den Bosweiler Altar in Speyer (Zeitschrift für bildende Kunst 1897, VIII) und fügte (in den Baudenkmälern der Pfalz IV, S. 127) den »Christus als Gärtner« in Studernheim, die Altarflügel in Grofsgerau, die Kreuzigung in Freiburg, eine Geburt Christi in Baseler Privatbesitz, ein Altarwerk mit Passionsscenen in Regensburg, eine Geburt Christi im Kestner-Museum zu Hannover, einen hl. Hieronymus im Städelschen Institut (Nr. 1418), ebendaselbst die Bildnisse der Stalburgs und endlich den Schitschen Altar in Gelnhausen hinzu. Nachdem schon Hachmeister (der Meister des Hausbuches, Berlin 1897) Protest gegen diese Zuschreibungen erhoben, wollte Lehrs (in dieser Zeitschrift Bd. XX, S. 173 ff.) nur in dem Kalvarienberg zu Freiburg und in der Auferstehung in Sigmaringen eigenhändige Gemälde des Meisters des Hausbuches sehen und wies die Namengebung Schit zurück.

Inzwischen war auch ein anderes Altarwerk der Darmstädter Galerie: die Dominikuslegende (217—221), welche Scheibler allgemein der Schule Schongauers zugewiesen hatte, Gegenstand der Prüfung geworden. Heinrich Alfred Schmid sah darin eine Jugendarbeit Grünewalds (Repertorium XV, S. 23), Franz Rieffel (ebendaselbst S. 302) betonte wenigstens die Grünewald verwandtschaftliche Richtung eines mittelrheinischen Meisters und hob neuerdings in seinen Grünewaldstudien (Zeitschrift für christliche Kunst 1897) diese Beziehung mit dem Hinweise auf den Strafsburger Meister der Bergmannschen Offizin noch stärker hervor.

Dies in Kürze etwa der Inhalt der bisherigen Forschungen über die mittelrheinische Malerei im XV Jahrhundert. Wie ersichtlich, handelte es sich bei denselben um eine Beschäftigung mit einzelnen, ganz wenigen Erscheinungen, und musste ein zu eiliges Vorgehen, wie dasjenige Flechsigs, zu unhaltbaren Behauptungen führen, indem an Stelle einer Anzahl von Individualitäten eine einzige gesetzt wurde. Was im folgenden kurz angedeutet wird, soll ein erster Versuch einer zusammenfassenden Darstellung der Malerei am Mittelrhein während des XV Jahrhunderts sein.

Als das wichtigste früheste Werk und Ausgangspunkt der Beleuchtung wird vorläufig der *Friedberger Altar* (abgebildet in den Kunstdenkmälern von Hessen, Provinz Oberhessen, Kreis Friedberg, S. 93) zu betrachten sein, den im Depot der Darmstädter Galerie zu sehen mir die Freundlichkeit des Direktors Dr. Back gestattete. Ein Werk aus dem letzten Drittel des XIV Jahrhunderts, in welchem die erste Wendung zum malerischen Stile sich geltend macht, und zwar in einer Weise, welche einerseits an Gemälde der böhmischen Schule, wie z. B. das Kreuzigungsbild der Katharinenkapelle zu Karlstein, andererseits an jenen Altar mit Darstellungen aus dem Leben Christi im Kölner Museum (36—38) und an kölnische (sowie auch andere) Miniaturen aus dem Ende des Jahrhunderts gemahnt. Es ist das vielleicht wichtigste Zeugnis einer, wie es scheint allen deutschen Schulen im wesentlichen gemeinsamen Richtung, welche ich als die Übergangsrichtung vom XIV zum XV Jahrhundert bezeichnen möchte und die einer gründlichen Untersuchung noch harrt. Etwa in diesem Stil könnte man sich die Arbeiten Johanns von Bamberg denken.

Die folgende, von etwa 1400 bis 1430 reichende Epoche der Entwickelung wird durch vier Werke vertreten: den *Ortenberger Altar* in Darmstadt, die Seligenstadter Heiligen ebendaselbst, das aus der alten Peterskirche stammende Altarwerk im Städtischen Museum zu Frankfurt a. M. und eine Kreuzigung in derselben Sammlung. Das erstgenannte ist das den stilistischen Eigentümlichkeiten nach älteste. Es zeigt, wie bekannt (Abbildung im Klassischen Bilderschatz 49 und 631), auf dem Mittelbilde

die heilige Sippe und Heilige, auf den Flügeln die Geburt Christi und die Anbetung der Könige. Der farbige Eindruck wird bestimmt durch die in langen undulierenden Falten gezogenen Goldgewänder, die durch schwarze Schraffierung schattiert sind, durch die weifsen Kopftücher, durch ein rosa, weifs gehöhtes Fleisch und rotblondes, gelb gehöhtes Haar. Die Figuren sind zart und schmiegsam, haben kurze, dünne Arme, kleine Brüste und fleischige Hälse. Die Köpfe mit rundgewölbten Stirnen, mittellangen, geraden Nasen, knospenden Lippen, langem Untergesicht mit kleinem rundem Kinn verraten entwickeltes Schönheitsgefühl des Malers. Lebenslust, Geweckt-



Mittelrheinischer Meister um 1430
Altarflügel aus dem Kloster Seligenstadt
In der Grofsherzoglichen Gemälde-Galerie zu Darmstadt

heit und grofse Natürlichkeit sind den heiteren, freundlichen Frauen und Jünglingen, den munteren, beweglichen Kindern, den eifrigen Engeln, den rüstigen Greisen eigen. Von dem zarten Sentimentalischen der gleichzeitigen Kölner Kunst ist hier nichts zu gewahren, wie auch in der Zeichnung nichts auf einen Zusammenhang mit derselben hinweist. Vielmehr erscheint der Maler seiner lebhaften Erzählergabe nach den schwäbischen Meistern verwandt, ja, es könnte die Frage mit vollem Recht aufgeworfen werden, ob er nicht selbst ein Schwabe war. Solange sich hierfür aber nicht Beweise erbringen lassen, dürfen wir ihn als einen Vertreter mittelrheinischen künstlerischen Wesens, und zwar als den ersten, durch welchen dasselbe prägnanten Ausdruck gewinnt, betrachten.

Derselbe Geist und eine durchaus verwandte Formensprache macht sich nun in dem *Frankfurter Altar* geltend. Dieser enthält als Mittelbild eine grofse, figurenreiche Kreuzigung und auf den (durch Abschneiden verkürzten) Flügeltafeln, von denen zwei jetzt fehlen: das Gebet in Gethsemane, die Gefangennahme, Christus vor Pilatus, die Kreuzabnahme und die Grablegung. Auch hier die Kunst naiver, lebendiger Erzählung, auch hier die drastische Wiedergabe unmittelbar der Wirklichkeit abgelauschter Motive, auch hier die Betonung des Drolligen in den Kindern; nur ist dieser, dem Meister des Ortenberger Altares wohl stammverwandte Künstler bei den Kölnern in die Schule gegangen, wie Technik und Typenbildung erweisen. Ja, man kann ganz direkt auf Werke aus der Richtung des Meisters der Madonna mit der Bohnenblüte (Hermann Wynrich?) hinweisen, die er studiert haben muss, wie vornehmlich jene Kreuzigung im Kölner Museum (Nr. 42), welche eine ganz ähnliche Komposition und einen ähnlichen Reichtum von phantastischen Trachten zeigt. So erklärt sich denn auch das Eindringen empfindsamen, ja etwas gezierten Ausdruckes in den Frauengestalten, der auf dem Ortenberger Altar nicht zu finden war.

Kölnischen Einfluss auch verraten die, freilich durch Restauration fast ganz ihres ursprünglichen Charakters beraubten, 1427 von Frank von Ingelheim gestifteten *Wandgemälde im Chor des Frankfurter Domes*, welche die Himmelfahrt der Maria, das Noli me tangere und die Legende des hl. Bartholomäus darstellen.

Jenen Altar der Peterskirche aber dürfen wir uns schon etwas früher, bald nach 1417, entstanden denken, in welchem Jahre Johann von Ockstädt und Jakob von Hombrecht die Kirche neu bauten. Nach Otto Donner von Richter hat jener Ockstädt zusammen mit Johann von Glauburg und Johann von Reiffenberg einen Altar gestiftet, in dem vermutlich das Werk des Frankfurter Museums wiederzuerkennen ist. Als Entstehungszeit wäre also etwa rund 1420 anzunehmen.

Von einem dritten Altarwerk sind uns nur die Flügel, zwei Tafeln mit je vier Heiligen in der Darmstädter Galerie (165 und 166), erhalten. In gotischer Einrahmung stehen vereinzelt in feierlicher statuarischer Haltung Ottilie, Barbara, Agathe und Walpurga (Klassischer Bilderschatz 217) auf der einen, Agnes, Margarete, Dorothea, Ursula auf der anderen Tafel. Sie schmückten vermutlich einst einen Altar im Kloster Seligenstadt; wir wollen sie daher die *Seligenstadter Heiligen* nennen. Hier tritt uns nun ein ganz anderer Stil entgegen. In schwerem grauen Fleischton, die Gewänder in stumpfen, aber schön zu einander gestimmten Farben (Dunkelbrokat, Lackrot, mittleres Blau, Grün und Gelb) gehalten, umwallt von der reichen Last breit fallender, stufen- und tropfsteinförmig gefalteter Stoffe, stehen die etwas untersetzten Figuren in massiver Körperlichkeit vor uns. Die breiten Köpfe mit eigentümlich rund in die Schläfen vorgebauschtem Haar zeigen starken Knochenbau, weitstehende Augen, gerade Nasen, vollen Mund mit eingezogenen Winkeln und scharf vorspringendes Kinn. Alle Eigentümlichkeiten weisen auf die fränkische Schule, auf Meister Berthold von Nürnberg hin, nur dass die Typen herber und unschöner sind und die Gewandung viel reicher wirkt. Haben wir hier einen mittelrheinischen Künstler, der den Stil Jenes nachahmend übertreibt, vor uns oder einen Franken? Ersteres ist nicht undenkbar, da eine gewisse Verwandtschaft der Typen mit dem Ortenberger Altar gefunden werden kann.

In die dreifsiger, ja vielleicht in die vierziger Jahre des Jahrhunderts wäre ein viertes, höchst interessantes Werk zu versetzen, welches einen entwickelteren Stil als die ebengenannten besitzt: der im *Frankfurter Museum* aufbewahrte »*Kalvarienberg*«, der Eigentum des Evangelischen Prediger-Ministeriums ist. Ein ganz mit Figuren-

gedränge erfülltes, wie eine dunkle, bräunliche Tapisserie wirkendes Bild, welches eine fast unübersehbare Fülle mannigfaltigster Trachten, unschöne Männertypen mit harthaarigen Bärten, klobigen Nasen und die Zähne weisenden fleischigen Mündern, jugendliche Gestalten mit reichem blonden Haar, in einem glasigen grünlichen Fleischton gehaltene Frauen und als Hintergrund braungrüne Hügel mit Burgen zeigt. In dem sehr eigentümlichen, grofses technisches Können verratenden Bild ist nichts enthalten, was man als den besprochenen Bildern verwandt bezeichnen könnte. Vielmehr findet sein Stil einzig seine Erklärung nach meinem Dafürhalten aus den Studien, welche der Maler in Oberitalien an den Werken Vittore Pisanellos und Gentile da Fabrianos angestellt hat. Dies verraten neben den Trachten, den Farben und dem Landschaftlichen besonders deutlich die überraschend gut und lebendig, in Pisanellos Art, gezeichneten Pferde. Angesichts eines so starken Einflusses italienischer Kunst findet man leicht die Erklärung, warum es ungemein schwierig ist, anzugeben, wo der deutsche Maler seine Heimat hatte. Jedenfalls stellt sich der Annahme, dass es ein Frankfurter war, ebensowenig als irgend einer anderen Behauptung etwas in den Weg. Der gesamten Idee der Anordnung seiner Komposition nach steht er im Zusammenhange mit dem Meister des Altars aus der Peterskirche und mit der kölnischen Kunst. Ohne irgend welche gewagten Hypothesen aufstellen zu wollen, kann ich doch nicht umhin, darauf hinzuweisen, dass, wie oben angeführt, 1454 ein *Hans Walch*, also ein Hans der Wälsche, als Maler in Frankfurt a. M. angeführt wird.

(Schluss folgt.)

FRAGMENTE EINES SIEGBURGER TRAGALTARS IM KESTNER-MUSEUM ZU HANNOVER

VON HANS GRAEVEN

Bald nach der Mitte des vorigen Jahrhunderts hat eine der Antikenfabriken, die damals in den rheinischen Städten blühten, als ihre Spezialität grofse mittelalterliche Triptychen aus Elfenbein auf den Markt gebracht, von denen mir bislang in verschiedenen Sammlungen Deutschlands drei Exemplare begegnet sind. Ihre genauere Betrachtung ist äufserst lehrreich für die Art und Weise, wie in den Fälscherwerkstätten gearbeitet wurde.

Das eine der Triptychen (Fig. 1) war, soweit sich seine Geschichte verfolgen lässt, zuerst im Besitze des Sammlers Christoph Rhaban Ruhl, der 1875 in Köln starb. Als im folgenden Jahre seine Kunstschätze verkauft wurden, kam das Triptychon in die Sammlung des Konsuls Becker und mit ihr im Mai 1898 wiederum unter den Hammer.[1] Der Auktionskatalog[2] bezeichnet es als Arbeit des XIII Jahrhunderts und deutet die Figuren der Seitenflügel als Moses und Aaron. Kurz vor der Auktion war die Sammlung im Frankfurter Kunstgewerbe-Museum ausgestellt, wo ich Gelegenheit hatte, das Triptychon zu sehen. Ich freute mich, in den Gestalten seiner Flügel zwei alte Bekannte begrüfsen zu dürfen, denn es war mir sofort klar, dass sie Kopien sein müssten nach den Seitenfiguren einer fünfteiligen Elfenbeintafel, die seit 1866 dem South Kensington Museum gehört und im Mittelstück die thronende Madonna mit dem Christkind trägt.[3]

Der Rauchfassschwinger und der Rollenträger der Londoner Tafel pflegten Melchisedek und Jesaias genannt zu werden; sie stellen jedoch Zacharias und seinen Sohn, Johannes den Täufer, dar, wie ich an anderer Stelle ausführlich beweisen werde.[4] Die

[1]) Ersteigert ward das Triptychon vom Antiquitätenhändler Fröschels; später ward es Herrn Julius Campe in Hamburg zum Kauf angeboten, der aber Verdacht schöpfte und, nachdem er mein Gutachten eingeholt hatte, das Angebot zurückwies.

[2]) Katalog der Kunst-Sammlung aus dem Nachlass des Herrn Konsuls Carl Becker. Versteigerung zu Köln am 24. Mai 1898 (J. M. Heberle) Nr. 61. Daselbst auf Taf. I eine Abbildung des Triptychons. Den Katalog der Auktion Ruhl (April 1876), der ebenfalls eine Abbildung des Triptychons enthalten soll, habe ich bislang nicht einsehen können.

[3]) Abbildungen der Tafel: Maskell, Ancient and mediæval ivories in the South Kensington Museum, London 1872, Nr. 138, 66; Molinier, Histoire générale des arts appliqués à l'industrie I, Ivoires, Paris 1896, p. 151; Stuhlfauth, Altchristliche Elfenbeinplastik, Freiburg 1896, Taf. V.

[4]) Der diesbezügliche Aufsatz ist im Druck und erscheint im heurigen Band der Byzantinischen Zeitschrift.

richtigen Namen waren den Figuren bereits beigelegt in dem Auktionskatalog der Sammlung Leven, deren Versteigerung am 4. Oktober 1853 stattgefunden hat.[1] Dieser Katalog, der uns die erste Kunde von dem jetzt in London befindlichen Elfenbeinwerk giebt, enthält auch eine Abbildung desselben, einen Steindruck (Fig. 2), der auf Grund einer recht ungenauen Zeichnung[2] gemacht ist und daher vom Original vielfach abweicht. Z. B. hat das Rauchfass des Zacharias auf dem Relief aufser zwei Löchern in dem halbkugelförmigen Deckel noch drei Löcher in dem oberen Ring des Gefäfskörpers, und dessen unterer Teil ist geriffelt. Der Steindruck zeigt weder die Riffeln noch die drei Durchbohrungen des Gefäfskörpers, sondern nur die beiden Löcher im



Fig. 1
Triptychon der ehemaligen Sammlung Ruhl

Deckel. Dasselbe ist der Fall bei dem Rauchfass der Figur auf dem rechten Triptychonflügel, und überall sonst, wo wir zwischen den Figuren des Zacharias und Johannes im Katalogbild und denen des Originals Unterschiede konstatieren können, stimmt das Triptychon mit dem Steindruck überein. Dieser also muss die Vorlage des Fälschers gewesen sein, und daraus ergiebt sich für die Entstehungszeit des Triptychons als sicherer Terminus post quem das Jahr 1853, in dem der Katalog publiziert wurde.

[1] Catalogue de la Collection des antiquités ... de feu Mr. Pierre Leven à Cologne, Vente 4. Octobre 1853 (J. M. Heberle).

[2] Der Katalog preist den Maler George Osterwald als den Verfertiger der Zeichnung.

Da die Triptychonflügel ein anderes Verhältnis von Breite und Länge haben als die Seitenteile der Londoner Tafel,[1]) mussten sich auch die Proportionen der Figuren ändern, die auf dem Triptychon schmäler und mehr in die Länge gezogen sind. Einige andere Abweichungen der Triptychonfiguren von dem Steindruck beruhen teilweise

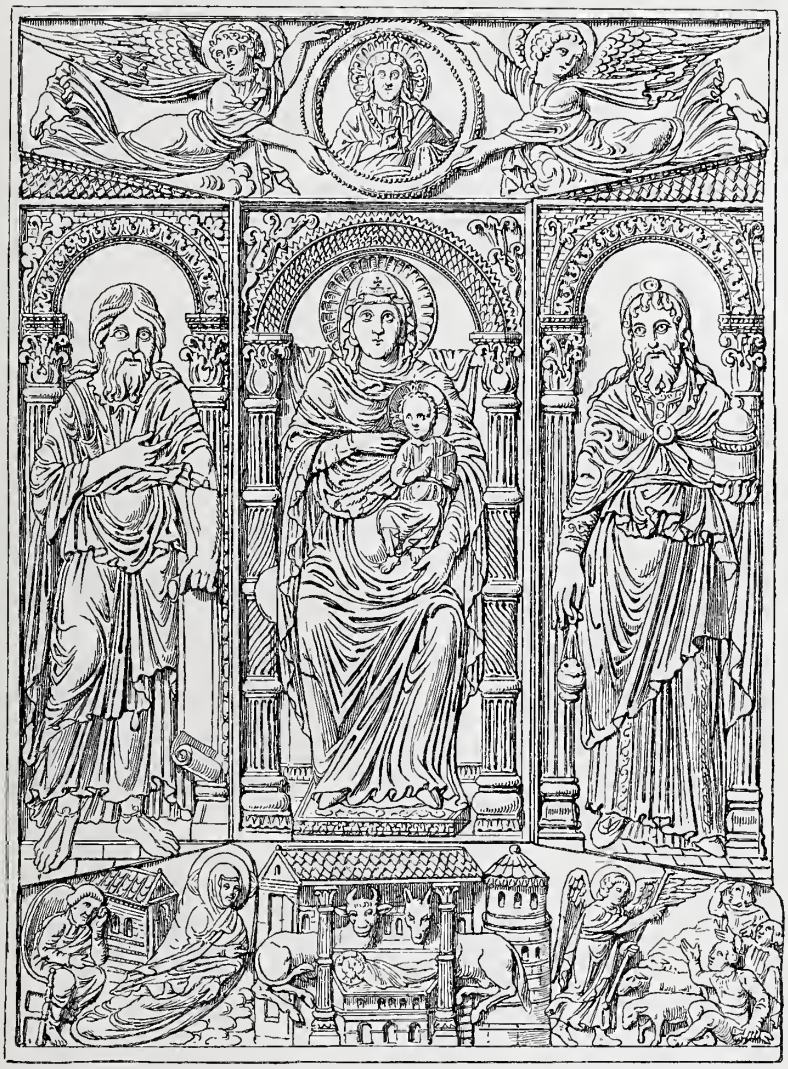


Fig. 2
Abbildung einer fünfteiligen Elfenbeintafel aus dem Auktionskatalog der Sammlung Leven

auf Missverständnissen des Fälschers, teilweise auf dem Streben nach Verschönerung der Vorlage. Auf solches Streben ist die Umformung der Augen zurückzuführen, die auf der Londoner Tafel und in dem Katalogbild kreisrund und unnatürlich weit auf-

[1]) Die Seitenstücke der Londoner Tafel sind 23 × 8 cm grofs; das Triptychon hat nach der Angabe des Katalogs Becker bei einer Höhe von 32 cm eine Gesamtbreite von 35, die Breite der Flügel beträgt ein Viertel davon.

gerissen sind, während sie auf dem Triptychon kleiner und natürlicher gebildet sind und den Gesichtern einen müden milden Ausdruck verleihen. Zu den Missverständnissen gehören z. B. die eigentümlichen Zackenkragen der beiden Triptychonfiguren und beim Johannes die Kürze des linken Chitonärmels, der auf dem Londoner Relief bis über den Ellenbogen hinabreicht, während der Fälscher die nächste Falte oberhalb des Ellenbogens irrtümlich als den Ärmelabschluss angesehen hat.

Dass gerade die Londoner Elfenbeintafel einem Fälscher hat als Vorbild dienen müssen, der ihre Figuren mit mancherlei Entstellungen reproduziert hat, lässt an ein gerechtes Walten der Nemesis glauben;[1]) denn schon der Verfertiger jener Tafel, die im Auftrag des Lorscher Abtes Salmann (972—998) gearbeitet worden ist,[2]) hat seinerseits das von ihm benutzte Vorbild, ein byzantinisches Werk justinianischer Zeit, in vielen Stücken entstellt. Der mittelalterliche Elfenbeinschnitzer hat aber zwischen Zacharias und Johannes die Figur belassen, die seine Vorlage an dieser Stelle bot. Die Teile der Londoner Tafel stimmen daher in Komposition und Ausführung vollkommen zusammen; zwischen den Flügeln des Triptychons und seinem Mittelstück besteht eine schreiende stilistische Disharmonie, die auch bei den älteren Besitzern des Werks den Verdacht der Fälschung hätte wecken müssen.

Der thronende Christus des Triptychons ist sowohl im Verhältnis zu den Seitenfiguren als auch im Verhältnis zu der Platte selbst aufserordentlich klein. Der Raum rings um die Figur ist mit Ranken in Flachrelief bedeckt, eine Raumfüllung, die auf echten alten Elfenbeinreliefs nicht ihresgleichen hat, auch der Natur des Materials nicht entspricht; der Fälscher kann das Muster hierfür nicht auf Elfenbeinskulpturen, sondern nur auf Emailwerken gefunden haben. Unter den mir bekannten Erzeugnissen der Limoger Fabriken sind mehrere mandelförmige Platten, die ein dem Triptychon analoges Ornament tragen.[3]) Auf ihnen heben sich die Ranken goldig aus dem schönen lapisblauen Emailgrunde ab, und die grofsen Blüten sind mit andersfarbigem Email gefüllt.

Genaue Parallelen für die Evangelistensymbole des Triptychons bieten andere Emailplatten, die oblonge Form haben und aufserhalb einer Mandorla in den Ecken die vollständig gleichen Figuren wie das Elfenbeinrelief im Metall ausgespart zeigen.[4]) Der Christus des Triptychons dagegen scheint nicht einer aus Bronzeblech getriebenen Figur nachgebildet zu sein, die ursprünglich auf der vom Fälscher kopierten Emailplatte gesessen hat. Diese muss eine gröfsere, in kräftigerem Relief hervortretende Figur getragen haben; dafür spricht einerseits die Gröfse des Nimbus im Elfenbeinrelief, davon zeugen andererseits manche Emailplatten, denen die zugehörige Figur

---

[1]) Eine treffende Parallele zu dem Verhältnis, das zwischen den Elfenbeinskulpturen besteht, bietet das Verhältnis des Plinius zu seinen Quellen einerseits und zu seinen Ausschreibern andererseits. Mommsen schildert dieses Verhältnis in der Vorrede zum Solin (C. Julii Solini Collectanea rerum memorabilium, Berolini 1895, p. IX) mit folgenden Worten: Nemesis per hunc epitomatorem (Solinum) admissum ultus est Theophrastum aliosque auctores plurimos non multo melius aliquando tractatos a Plinio sicut deinde rursus vindictam Plinii exegit de Solino per Capellam Isidorumque.

[2]) Vergl. hierüber den S. 75 Anm. 4 angezeigten Aufsatz.

[3]) Vergl. z. B. eine Platte der Kollektion Spitzer, Émaux Nr. 51, und eine des Kestner-Museums in Hannover, C. Schuchhardt, Führer durch das Kestner-Museum, zweite Abteilung, Hannover 1894, Nr. 307.

[4]) Vergl. z. B. den Buchdeckel der Kollektion Spitzer Nr. 54.

bewahrt geblieben ist.[1]) Ferner unterscheidet sich die Christusfigur in der Gewandbehandlung wesentlich von den Metallfiguren, die in Limoges als Affixe für die Emailplatten gearbeitet wurden. Der grofse Wurf des Mantels Christi mit den wenigen schweren Falten, der Bausch des Leibrocks über der Gürtung erinnert an Elfenbeinskulpturen der späteren gotischen Epoche. In manchen Reliefs des XIV Jahrhunderts,[2]) die die Krönung Mariä in der Weise vorführen, dass der Sohn zur Mutter spricht, während ein Engel ihr die Krone aufs Haupt setzt, begegnen uns Christusfiguren, die der des Triptychons sehr ähnlich sind, wenn wir absehen von der Gesichtsbildung, in der sich wieder die Eigenart des Fälschers stärker geltend macht.

Dieselbe Mischung heterogener Elemente wie hier kehrt wieder auf dem zweiten aus der gleichen Werkstätte stammenden Triptychon (Fig. 3), das in der Grofsherzoglichen Kunstkammer zu Karlsruhe Aufnahme gefunden hat. Der Güte des Herrn Prof. Marc Rosenberg danke ich die hier reproduzierte Photographie. Herr Dr. Cölitz hatte die Freundlichkeit, das Original, das ich bei einem Besuch in Karlsruhe nur im Glaskasten gesehen hatte, einer sorgfältigen Untersuchung zu unterziehen. Auch in diesem Exemplar sind die Flügel Nachbildungen von Elfenbeinskulpturen; für die Reliefs des Mittelstücks haben wieder Emailwerke die hauptsächlichen Muster geliefert, und zwar lassen sich hier die benutzten Emailwerke direkt nachweisen.

Die Anbetung der heiligen drei Könige ist eine Kopie der Darstellung des gleichen Gegenstandes auf einem hausförmigen Reliquienkästchen aus Limoges, das dem hannoverschen Kestner-Museum gehört (Fig. 4).[3]) Zug für Zug sind im Elfenbein die Figuren des Emails nachgebildet mit jener sklavischen Treue, wie sie sich bei mittelalterlichen Künstlern niemals, sondern nur bei modernen Fälschern findet. Zwischen den Königen hier und dort ist ein einziger Unterschied bemerkbar; ihnen fehlen im Elfenbeinrelief die Sporen, die vermutlich fortgelassen sind, weil im Triptychon nicht auch das Bild vom Deckel des Reliquiars kopiert wurde, wo wir die Könige auf dem Ritt nach Bethlehem sehen, dem Sterne folgend, der sie zur Geburtsstätte des Heilandes führt. Bei der Wiedergabe der Madonna ist eine Änderung durch die Rücksicht auf die Enge des Raumes nötig geworden; der Himmelsbogen, der ihr im Email als Sitz dient, ist durch einen geradbeinigen Sessel ersetzt worden. Trotzdem hat der Fälscher in seinem Unverstand die stilisierten Wolken, die im Email den Fufsschemel bilden, auf das Elfenbeinrelief übertragen.[4]) Ein Sehfehler hat den Fälscher veranlasst, die Lilie, welche die Madonna mit der Rechten hält, in eine Schale zu pflanzen; offenbar hat er die im Email sichtbar werdende Innenfläche der Hand für ein Gefäfs gehalten.

Da die Elfenbeinplatte, die die Komposition der länglichen Emailplatte aufnehmen musste, quadratisch ist, blieb über den Köpfen der Figuren ein gröfserer freier Raum, in den der Fälscher einen Kleeblattbogen hineinkomponierte. In die Zwickel oberhalb desselben setzte er zwei Greifen, deren Schwänze in Blätter-

---

[1]) Vergl. die beiden S. 78 Anm. 3 erwähnten Werke.

[2]) Vergl. z. B. die beiden Triptychen im South Kensington Museum Nr. 7592—1867, 236—1867 und den Bischofstab des Right Hon. Beresford Hope (Phot. des South Kensington Museums Nr. 6174).

[3]) Siehe Schuchhardt, a. a. O. Nr. 314.

[4]) Die Art, wie dieses Detail im Elfenbein wiedergegeben ist, stimmt aufs genauste überein mit der Rankenbildung des Triptychons, wodurch die Herkunft des dortigen Rankenmusters aus einem Email bestätigt wird.

ranken auslaufen, ins Innere des obersten Bogenteils einen schwebenden Engel, dessen Rechte auf den der Emaildarstellung entnommenen Stern zu Häupten der Maria hinweist. In gotischen Elfenbeinskulpturen ist es sehr beliebt, Engel an den entsprechenden Stellen anzubringen.[1] Allerdings ist mir keine Anbetung der heiligen drei Könige bekannt, die einen derartigen Engel enthielte, während er sehr oft vorkommt in Darstellungen der Verkündigung, in Darstellungen der Krönung Mariä, von denen eine, wie oben ausgeführt

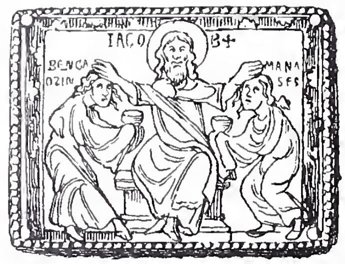


Fig. 6
Abbildung eines Emails
aus dem Katalog der Sammlung Leven

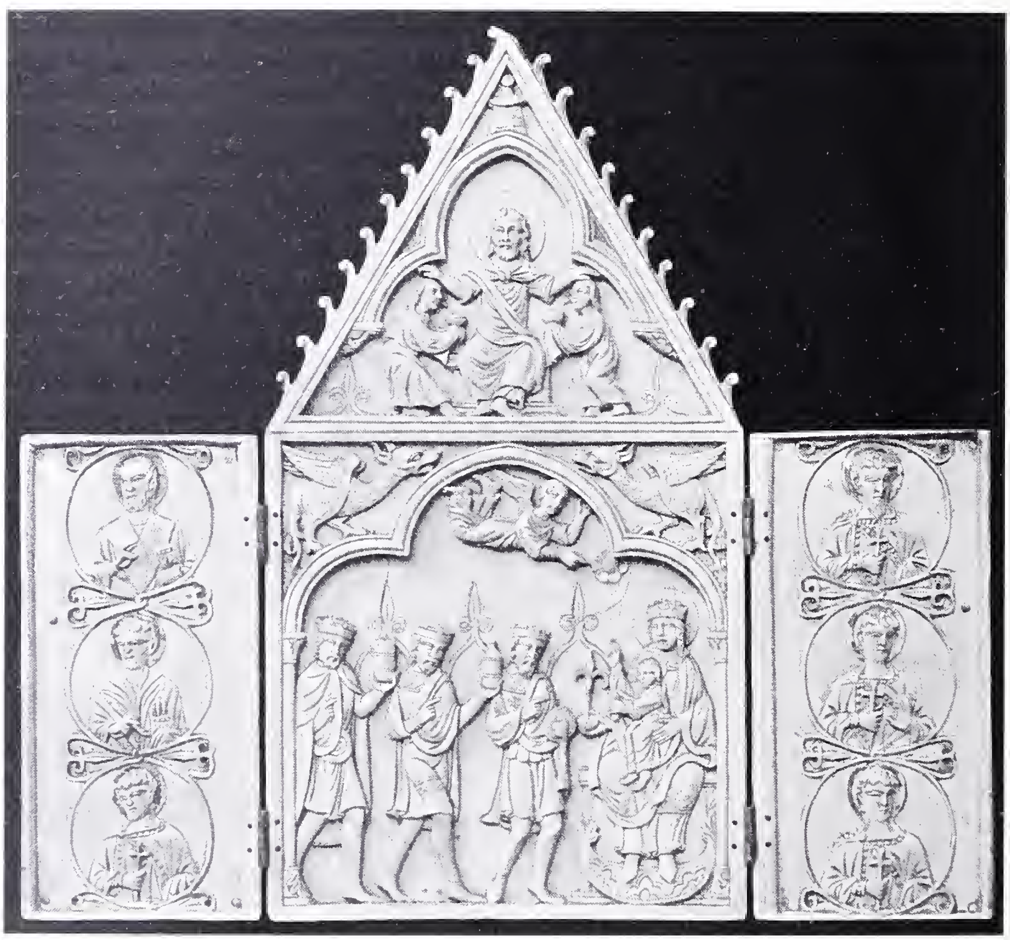


Fig. 3
Triptychon der Grofsherzoglichen Kunstkammer zu Karlsruhe

[1]) Vergl. aufser den in S. 79 Anm. 1 aufgezählten Monumenten die folgenden Nummern des South Kensington Museums: 4686—1858, 140—1866, 148—1866, 234—1867.

wurde, wahrscheinlich auch das Mittelstück des ersten Triptychons beeinflusst hat.

Gotischen Elfenbeintriptychen entspricht es ferner, dass am Karlsruher Exemplar das Mittelstück einen spitzwinkeligen Giebel trägt mit einem Kamme an der Aufsenseite und einem Kleeblattbogen an der Innenseite. Der Turm auf der Spitze des Bogens dagegen stammt nicht aus gotischen Elfenbeinwerken, sondern von dem hannoverschen Reliquiar aus Limoges, dessen Schmalseiten je einen ruhig stehenden Heiligen unter einem Baldachin zeigen (Fig. 5). Das Dach des Baldachins besteht aus einem Kleeblattbogen mit einem Turm darauf, dem der des Karlsruher Triptychons vollkommen gleicht; aber der Kleeblattbogen hier ist von dem des Emails verschieden, denn auf diesem ist der obere Bogenteil flach gerundet, im Triptychon ist er höher und an der Spitze gebrochen infolge der Anlehnung an gotische Werke.



Fig. 5 Schmalseite des Limoger Reliquiars im Kestner-Museum zu Hannover



Fig. 4 Vorderseite des Limoger Reliquiars im Kestner-Museum zu Hannover

Die Vorlage für die figürliche Darstellung im Giebelfeld des Karlsruher Elfenbeinreliefs ist wieder im Katalog der Sammlung Leven zu suchen, der als Nr. 707 ein 66 cm hohes Kreuz mit Kruzifixus beschreibt und abbildet. Die Enden der Kreuzarme sind mit viereckigen Emailplättchen bekleidet, und deren oberstes (Fig. 6) stellt laut der Inschrift den Patriarchen Jakob dar zwischen seinen Enkeln, denen er segnend die Hände aufs Haupt legt.[1]) Die Abbildung dieser Gruppe ist im Elfenbeinrelief mit allen Details, mit jeder Gewandfalte wiedergegeben. Damit schliefst sich der Ring, und wir erhalten die Gewissheit, dass der Verfertiger des Karlsruher Triptychons identisch ist mit dem, der für das andere Triptychon die Figuren des Johannes und Zacharias jenem Auktionskatalog entlehnt hat.

Die Seitenteile des Karlsruher Exemplars haben mich eine Weile zweifeln lassen, ob sie nicht echte alte Flügel eines spätbyzantinischen Triptychons sein könnten, die ja in verhältnismäfsig grofser Zahl auf unsere Tage gekommen sind. Zwar haben die beiden Platten in Karlsruhe nicht das übliche Verhältnis von Höhe zu Breite,[2]) und durch ihre übermäfsige Breite wird bewirkt, dass zu beiden Seiten der Figuren ein ungewöhnlich grofser leerer Raum bleibt. Das Ornament zwischen den Medaillons, das eine auffallende Ähnlichkeit hat mit dem im Grunde des Mittelstücks eingravierten, erregte mir Verdacht, denn es ist mir auf keinem byzantinischen Relief begegnet. Der Verdacht wurde besonders verstärkt durch die Gewandbehandlung der beiden oberen Figuren im linken Flügel; die Missverständnisse bei der Wiedergabe des erzbischöflichen Palliums im obersten und des Mantels im mittleren Medaillon überschreiten das Mafs selbst der rohesten byzantinischen Werke.

Den gewichtigen Verdachtsgründen gegenüber steht aber eine Reihe bedeutsamer Indizien, die für die Echtheit der Platten zu sprechen schienen. In den vier Ecken des Reliefgrundes sind Bohrlöcher bemerkbar, wie sie alle die alten Triptychonflügel haben, die, nachdem sie aus dem Verbande mit ihren Mittelstücken gelöst waren, zum Einlassen in Buchdeckel verwendet wurden. Das charakteristische, auf Stufen gestellte Kreuz, das die Aufsenseite der byzantinischen Triptychonflügel zu schmücken pflegt,[3]) fehlt auch den Karlsruher Platten nicht, und sie haben selbst in den Ecken der Aufsenränder je eine von oben bezw. von unten eingebohrte kurze Röhre. Soweit die byzantinischen Triptychen Flügel haben, die mit Heiligenfiguren geschmückt sind, gruppieren sie dieselben um das Mittelstück in der umgekehrten Weise, als es beim Karlsruher Exemplar geschehen ist, damit beim Öffnen des Triptychons die Heiligen nach der Mitte schauen, wo Christus oder die Madonna dargestellt zu sein pflegt. Der Rand der Flügel, dem die Gesichter der Heiligen zugekehrt sind, bildet also den Innenrand, und um ihn mit dem Mittelstück zu verbinden, werden im all-

---

[1]) In dem Katalogbilde sind den Knaben die Namen Bengamin und Manases beigeschrieben, während die Schrift die Söhne Josephs Ephraim und Manasse benennt. Wahrscheinlich ist die Verwechselung des einen Namens nicht dem Emailkünstler, sondern nur dem Zeichner George Osterwald zur Last zu legen.

[2]) Die Gesamtmafse des Triptychons sind 22,5 × 24, die Mafse der Flügel 12 × 6 cm. Die Flügel eines Triptychons in Liverpool, die gleich dem Karlsruher drei Heiligenbüsten enthalten, haben die Mafse 14 × 6,5, die eines anderen Exemplars im British Museum, eingelassen in den Deckel des Ms. Stove 2, sind 9,2 × 3,6 cm grofs (s. Graeven, Frühchristliche und mittelalterliche Elfenbeinwerke aus Sammlungen in England, Rom 1898, Nr. 11, 56).

[3]) Beispiele derartiger Kreuze sind zusammengestellt von Graeven, Zeitschrift für christliche Kunst 1899, S. 196, und Strzygowski, Byzantinische Zeitschrift IX, 1900, S. 302.

gemeinen keine Hespen verwandt, sondern vor das Mittelstück, das um ein weniges höher sein muss als die Flügel, wird oben und unten eine vorspringende Leiste genagelt, gleichsam eine obere und untere Thürschwelle. An den Enden der Schwellen ragen Stifte auf, zwischen die die Flügel eingehängt werden vermittels der Röhren in den Ecken der Innenränder.[1]) Das Vorhandensein dieser Röhren, die bei der Zu-



Fig. 7
Triptychon im Kestner-Museum zu Hannover

sammensetzung des Karlsruher Triptychons keine Bedeutung haben, legte es nahe zu glauben, dass die Flügel von einem byzantinischen Triptychon herrühren. Ich hielt daher mein Verdammungsurteil zurück, bis mir eine von Dr. Cölitz gesandte Profilzeichnung der Ränder die Gewissheit gab, dass auch die Karlsruher Triptychonflügel

[1]) Vergl. über diese Einrichtung der Triptychon Graeven, Frühchristliche und mittelalterliche Elfenbeinwerke aus Sammlungen in Italien, Rom 1900, S. 36 ff.

modern sind. Ihre frappanten Übereinstimmungen mit echten Triptychonflügeln rühren gewiss daher, dass der Fälscher bei ihrer Herstellung nicht Zeichnungen, sondern Originale als Vorbilder in Händen gehabt hat. Da er aber die Einrichtung der Triptychen nicht kannte, hat er ein Charakteristikum seines Musters übersehen. Damit nämlich die auf die Zapfen gesetzten Triptychonflügel sich vor dem Mittelstück drehen können, müssen ihre Innenränder gerundet sein; die entsprechenden Ränder der Karlsruher Platten haben ein eckiges Profil dieser Form: ⊐ ⊏. Hier also guckt der Pferdefufs heraus.

Echte alte Bestandteile sind von dem Fälscher für das dritte Triptychon (Fig. 7) verwandt worden. Vielleicht war der Vertrieb der vollständig modernen Arbeiten nicht ganz glatt gegangen, so dass der Fälscher es vorzog, sein Glück einmal mit einem Pasticcio zu versuchen. Diesen kaufte gegen Ende der fünfziger Jahre der Senator Culemann in Hannover, dessen Sammlung nach seinem Tode von seiner Vaterstadt erworben und im Kestner-Museum aufgestellt wurde.[1]) Das oben abgebildete Limoger Reliquiar des Kestner-Museums stammt ebenfalls aus dem Besitz Culemanns. Ihm ist offenbar das Triptychon und das Reliquiar von ein und demselben Händler verkauft worden, und daraus ist zu schliefsen, dass jener Händler entweder selbst die Triptychen gefälscht hat oder einen Fälscher beschäftigt hat, dem er Material und Vorlagen lieferte. Der Name des Händlers wird sich hoffentlich noch feststellen lassen, um ihn zu brandmarken.

Neue Muster hat der Fälscher für das dritte Triptychon nicht gesucht, sondern er hat sich begnügt mit denen, die er für die anderen beiden Werke schon benutzt hatte. In dem Giebel, den auch das Mittelstück des hannoverschen Triptychons erhalten hat, ist die Darstellung vom Giebel des Karlsruher Exemplars einfach wiederholt worden, nur ist dem Erzvater Jakob hier statt des schlichten Nimbus ein Kreuznimbus gegeben, und die Figuren seiner Enkel sind etwas gedrückter, weil der ganze Giebel weniger hoch ist.[2]) Die Inkonsequenz, mit einem spitzgiebeligen Mittelstück zwei geradlinig abschliefsende Flügel zu vereinigen, die den Giebel unbedeckt lassen, hat der Fälscher bei dem neuen Werk vermieden, und in die rechtwinkeligen Dreiecke, die er den Flügeln aufsetzte, hat er die Greifen hineinkomponiert, die uns von dem Karlsruher Mittelstück her bekannt sind. Das hannoversche Mittelstück zeigt in seinem unteren Teile den Grund mit demselben Flachrelief bedeckt wie das erste Triptychon. Während aber hier die Christusfigur aus derselben Elfenbeinplatte gearbeitet ist wie der Grund, ist am hannoverschen Triptychon die thronende Madonna in einen Ausschnitt des Grundes eingeschoben. Sie ist bedeutend kleiner als der Christus dort; ihr Haupt füllt kaum den achten Teil des Nimbus, der im Reliefgrunde gebildet ist. Es scheint, dass die Madonna aus einem alten beschädigten Elfenbeinrelief ausgeschnitten ist,[3]) doch muss das endgültige Urteil über ihre Echtheit oder Unechtheit hinausgeschoben werden, bis sie aus ihrer Umgebung gelöst wird und eine genauere Untersuchung ermöglicht. Zu Gunsten des antiken Ursprungs des Elfenbeinfragments spricht der Umstand, dass die Flügel des Triptychons zwei zweifellos antike Emailplatten enthalten.

---

[1]) Siehe Schuchhardt, a. a. O. p. 7 ff., das Triptychon daselbst Nr. 5.

[2]) Die Mafse des hannoverschen Triptychons sind 35 × 29 cm.

[3]) Ähnlich ist eine Johannesfigur, ausgeschnitten aus einem byzantinischen Diptychonflügel und in eine moderne Tafel eingefügt, die jetzt in Liverpool ist (s. Graeven, Frühchristliche und mittelalterliche Elfenbeinwerke aus Sammlungen in England Nr. 10).

Den beiden Emailplatten, die auf der Tafel in natürlicher Gröfse abgebildet sind, verbürgt Technik und Stil ihre Echtheit; über ihre ursprüngliche Bestimmung erhalten wir durch ihre Form, Darstellung und Inschriften Aufschluss. Die Platten zeigen je drei unter Arkaden stehende männliche Figuren, die streng symmetrisch angeordnet sind. Die Figuren der einen Platte schauen nach rechts, die der anderen nach links, und auf dem Rande, dem die Gesichter zugekehrt sind, ist jedesmal die Inschrift angebracht. Wir lesen:

DE SEPVLCRO PN̄I (PatroNI) NYCOLAI CONFESSORIS
VINCENCII MR (MaRtyris) MARIE MAGDALENE

Das Ornament hinter dem Namen Magdalene kennzeichnet den Schluss und beweist, dass die Inschrift der anderen Platte voranzustellen ist; der Inhalt der Inschriften ergiebt unmittelbar die Herkunft der Platten von einem Reliquienbehälter. Dass derselbe zur Kategorie der Tragaltäre gehört hat, lernen wir durch einige vollständig erhaltene Exemplare, die Emailplatten in der Art der hannoverschen tragen.

Die Tragaltäre zerfallen in zwei Gruppen.[1]) Ihnen allen gemeinsam ist, dass sie auf der Oberfläche eine aus buntem Marmor, Porphyr oder einer anderen kostbaren Steinsorte verfertigte kleine Platte haben, die als Sigillum über die im Altar zu verschliefsenden Reliquien gelegt wurde und vom Bischof geweiht werden musste. Zuweilen ward die Steinplatte in eine Holztafel von mäfsiger Dicke eingelassen, und um die Holztafel ward eine Bekleidung aus Edelmetall gelegt, die über die Ränder der Steinplatte übergriff und sie festhielt. Solche Tragaltäre waren ihrer leichten Transportierbarkeit wegen für Reisezwecke sehr bequem, aber sie boten nur für wenige winzige Reliquien Raum, denn unterhalb der Steinplatte liefs sich in einer flachen Holztafel keine umfangreiche Vertiefung herstellen. Daher haben die Tragaltäre weit häufiger die Form von Kästchen, die im Deckel die Steinplatte tragen und gröfseren Reliquien Aufnahme gewähren können. Neumann hat für diese Gruppe den passenden Namen Schreintragaltäre vorgeschlagen und vermutet, dass sie weniger dazu gedient haben, ihre Besitzer auf Reisen zu begleiten, sondern vielmehr dazu bestimmt waren, in den Kirchen, denen sie gehörten, an Festtagen den Altar zu zieren.[2])

Schreintragaltäre sind alle diejenigen, zu deren Schmuck rheinische Emails verwandt sind. Die Emails bekleiden gewöhnlich den ganzen Holzkörper des Kästchens; selbst den Boden pflegt eine Kupferplatte zu bedecken, auf die im sogenannten Email brun Ornamente gemalt sind, während die Emailplatten der Seitenwände und des Deckels mehrfarbige figürliche Darstellungen zeigen. In den meisten Fällen sind die Darstellungen des Deckels auf die Ansicht von einer Breitseite des Tragaltars berechnet, doch ist bei einigen Exemplaren eine Schmalseite als Grundlinie angenommen. Ganz vereinzelt ist es, dass sämtliche Figuren mit den Füfsen der Mitte zugekehrt sind, so dass man, um sie alle richtig zu betrachten, den Tragaltar nach allen Seiten

---

[1]) Vergl. die ausführliche Besprechung der Tragaltäre bei Rohault de Fleury, La Messe V, Paris 1887, p. 1—47, Taf. 340—358; Neumann, Der Reliquienschatz des Hauses Braunschweig-Lüneburg, Wien 1891, S. 122—173.

[2]) Eine passende Illustration zu solchem Gebrauch der Tragaltäre bietet das Dedikationsbild des Bernwardevangeliars. Siehe St. Beifsel, Des hl. Bernward Evangelienbuch im Domschatz zu Hildesheim Taf. IV.

wenden muss;[1]) dagegen sind die Inschriften, soweit sie nicht Erklärungen der einzelnen Figuren oder Scenen sind, fast immer so auf die Ränder der Darstellungen verteilt, dass sie nur bei einer völligen Umdrehung des Tragaltars gelesen werden können.

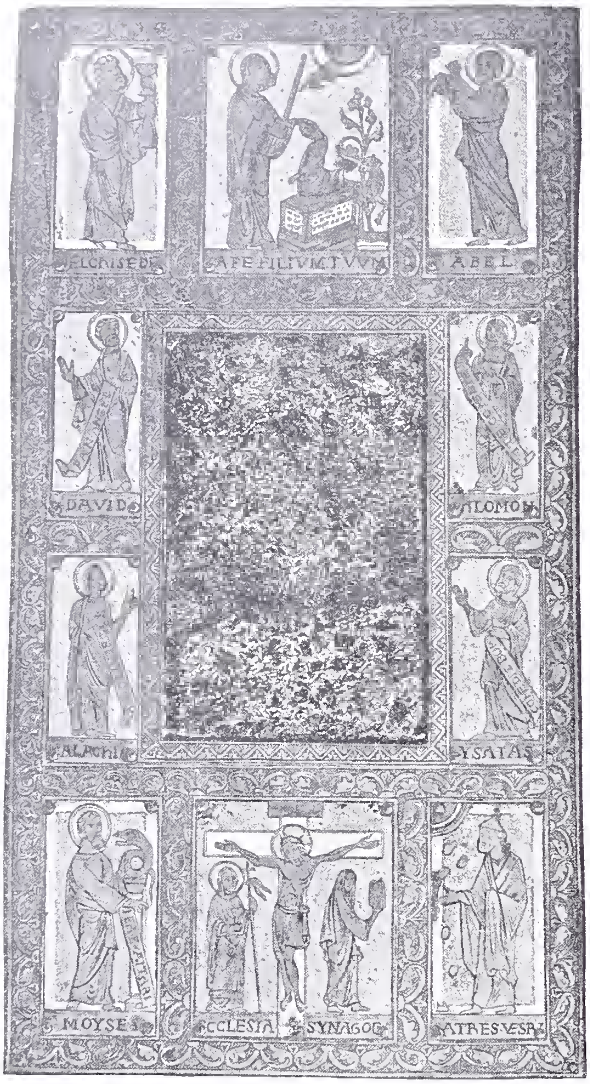


Fig. 8
Deckel eines Tragaltars der ehemaligen Sammlung Spitzer zu Paris

Unter den Tragaltären, deren Deckel nach einer Schmalseite orientiert sind, befinden sich zwei einander überaus ähnliche Exemplare, die einer und derselben Werkstätte ihren Ursprung zu verdanken scheinen. Der eine gehört der Kirche von München-Gladbach,[2]) der andere war in der Sammlung Spitzer, aus deren Katalog die Abbildung des Deckels hier wiederholt ist (Fig. 8). Auf den obersten Emails sehen wir die drei typischen Vorbilder des Opfers, das auf der darunter befindlichen Steinplatte vollzogen werden sollte, Melchisedek, Abraham im Begriff den Sohn zu töten, und Abel. Zu den Seiten der Steinplatte sind vier Propheten mit offenen Schriftrollen in den Händen angebracht, David und Salomo, Malachias und Jesaias. Im untersten Streifen steht Moses vor der ehernen Schlange, ihm gegenüber ein Jude, der die Hand ausstreckt, das vom Himmel regnende Manna zu empfangen. Zwischen die beiden letzten Figuren ist die Kreuzigung gesetzt mit den Personifikationen der siegreichen Kirche und der abziehenden Synagoge, die die beiden Gesetzestafeln in der Hand trägt. Die Schmalseite des Tragaltars unterhalb der Kreuzigung, die als Vorderseite anzusehen ist, enthält eine Darstellung Christi in der Glorie von den Evangelistensymbolen umgeben, mit Maria und Johannes zur Seite; die gegenüberliegende Schmalseite zeigt Christus und die Mutter in der Glorie zwischen den Erzengeln Gabriel und Raphael, auf die Langseiten sind die sitzenden Figuren der zwölf Apostel verteilt.

[1]) Vergl. unten S. 88 Anm. 2.

[2]) Abbildung Aus'm Weerth, Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden Taf. XXXI.

Der Tragaltar in München-Gladbach zeigt in seinem bildnerischen Schmuck nur geringe Abweichungen. Die Darstellungen seiner Langseiten und der vorderen Schmalseite sind identisch mit denen des ehemals Spitzerschen Exemplars, seine hintere Schmalseite aber trägt ein Bild des Ostermorgens. Auf seinem Deckel kehren oben die drei Vorbilder des Opfers wieder, die Mitte des untersten Streifens nimmt das Bild des Gekreuzigten ein mit den Figuren der Maria und des Johannes unter den Kreuzarmen. Links von der Gruppe sehen wir hier statt des Moses die thronende Gestalt der Kirche, ihr gegenüber statt des Mannasammlers die ebenfalls thronende Synagoge. Die Figur des Moses vor der Schlange fehlt auch am Gladbacher Tragaltar nicht; sie begegnet uns auf dem Platze, den am ehemals Spitzerschen Altar David inne hat. Die Stelle des Salomo ist in Gladbach durch Hiob besetzt, der das Brustbild der Patientia in Händen hält; der Prophet Malachias ist durch Zacharias ersetzt worden, der Prophet Jesaias ist geblieben.



Fig. 9
Emailplatte von einem Reliquiar, ehemals in der Sammlung Spitzer zu Paris

Es lag in der Natur der Sache, da die Emailstreifen an den Längsseiten der Steinplatte nur geringe Breite haben konnten, hier in verschiedenen Abteilungen übereinander Einzelfiguren darzustellen, die ihr Gesicht der Mitte, dem Platze des Opfers, zuwenden und auch wohl mit der Hand darauf hinweisen. Aufser dem Gladbacher und ehemals Spitzerschen Tragaltar hat ein jüngeres Exemplar, das in der Sammlung von Charles Stein war,[1]) das gleiche Kompositionsprinzip; hier sind auf den Seitenteilen die der Steinplatte zugekehrten Figuren zweier Engel, der Maria und des Johannes in Email gebildet. An einem Tragaltar des Klosters Melk,[2]) der an den Seiten der Steinplatte statt der Emails Elfenbeinreliefs hat, sind darauf dargestellt die vier Evangelistensymbole, die vier Erzengel und zwei Heilige, die als Petrus und Paulus gedeutet werden. Die Darstellungen der hannoverschen Emailplatten ent-

---

[1]) Abbildung Rohault de Fleury, a. a. O. Taf. 358.

[2]) Abbildung Mitteilungen der k. k. Central-Kommission zur Erhaltung der Baudenkmäler XV, S. 31; Rohault de Fleury, a. a. O. Taf. 348.

sprechen also dem, was man bei einem auf die Ansicht von einer Schmalseite berechneten Tragaltar zu seiten der Steinplatte vorauszusetzen hat, und die Gröfsenverhältnisse der beiden Emails bestätigen die Annahme, dass sie dereinst den betreffenden Platz auf dem Deckel eines Tragaltars inne gehabt haben.

Die Höhe der Platten beträgt 21,5 cm, ihre Breite 5,3 cm. Rechnen wir, dass der Stein, den sie einschlossen, ungefähr so breit gewesen ist wie die beiden Platten zusammen, so würde sich eine Gesamtbreite von 21 bis 22 cm ergeben. Die Emailplatten oberhalb und unterhalb der Steinplatte pflegen etwas höher zu sein, als die seitlichen breit sind; die verlorenen Platten, die mit den hannoverschen vereint waren, mögen also etwa 7 cm hoch gewesen sein, so dass für den Tragaltardeckel eine Gesamthöhe von 35,5 cm herauskommen würde. Die Mafse 35,5 × 22 stimmen gut zu denen anderer Tragaltardeckel, wie die folgende kleine Liste ersichtlich macht.

Tragaltar der ehemaligen Sammlung Spitzer	31,5 × 17
Tragaltar in München-Gladbach	28,6 × 20,8
Tragaltar in Melk	31 × 17
Tragaltar des hl. Mauritius in Siegburg [1])	22 × 32,5
Tragaltar des hl. Gregorius in Siegburg [2])	23 × 38

Der ehemals Spitzersche und der Gladbacher Tragaltar haben nur Inschriften, die sich auf die einzelnen figürlichen Darstellungen beziehen; der Siegburger Gregoriusaltar enthält nicht nur die Namensbeischriften der zahlreichen darauf gebildeten Heiligen, sondern auf dem inneren und äufseren Rande der Emailplatten je vier leoninische Hexameter, die die Natur und Bedeutung des Altars dogmatisch behandeln [3]) und eine Parallele ziehen zwischen dem materiellen Opfer, dem der Altar dient, und dem geistigen Opfer, das von den Christen gefordert wird. Gleichlautend mit dieser Aufschrift des Gregoriusaltars ist die des Viktoraltars in Xanten,[4]) und dieselben Gedanken sind in etwas anderer Fassung auf vielen Tragaltären zum Ausdruck gebracht. Z. B. finden wir auch zwei diesbezügliche Verse auf dem Metallstreifen, der am Melker Tragaltar die Elfenbeinreliefs von der Steinplatte trennt;[5]) auf seinem äufseren Rande dagegen hat der Deckel dieses Tragaltars eine Inschrift,[6]) die den Namen des Stifters

[1]) Abbildung Aus'm Weerth, a. a. O. Taf. XLVII; Rohault de Fleury, a. a. O. Taf. 353. Die Darstellungen des Deckels sind auf die Ansicht von einer Langseite berechnet.

[2]) Abbildung Aus'm Weerth, a. a. O. Taf. XLVIII; Rohault de Fleury, a. a. O. Taf. 352. Die Figuren des Deckels sind hier alle mit den Füfsen der Mitte zugekehrt.

[3])
Quicquid in altari tractatur materiali
Cordis in altari completur spirituali
Hostia visibilis mactatur operta figura,
Immolat hanc pura devotia mentis in ara —
Ara crucis cristi mense communicat isti
Hac et enim vite sacratur victima vitae
In qua structura virtutem non ruitura
Ponitur hac domino dingna domus struitur.

[4]) Siehe Aus'm Weerth, a. a. O. II S. 4, III S. 30 Anm. 52.

[5])
Da sumenda nobis et clemens sacra cruoris
IHV XPE tui misteria corporis almi.

[6]) Die Inschrift des äufseren Randes ist nur teilweise erhalten:
Altare do Suonehild devota Benigno
⟨Ossib⟩us e ....
⟨Reli⟩quie sancti claudentur quo Ciriaci
Illius ut m ..... detur crimine.

und die in dem Altar geborgenen Reliquien verzeichnet. Ein Reliquienverzeichnis hat auch der Mauritiusaltar in Siegburg; doch hier steht dasselbe auf dem Metallstreifen unten am Kasten, und es ist nur in dem Email brun ausgeführt, weshalb Aus'm Weerth es als spätere Zuthat erklärt hat.[1]) Manche andere Tragaltäre haben noch zweifellos ursprüngliche Inschriften, die über Stiftung und Inhalt Auskunft geben.[2]) Von der letzten Art war die Inschrift, deren Reste wir auf den hannoverschen Platten lesen und etwa in folgender Weise zu ergänzen haben: hic continentur reliquiae DE SEPVLCRO PatroNI NYCOLAI CONFESSORIS de ossibus et vestibus VINCENCII MaRtyris MARIE MAGDALENE.

Die Inschrift bezeugt, dass der Tragaltar, dem die hannoverschen Emailplatten angehört haben, auf Bestellung gearbeitet war, denn an Tragaltären, die fabrikmäfsig zum Verkauf hergestellt wurden, konnten Angaben über den späteren Inhalt nicht angebracht werden; die Inschriften solcher Altäre enthalten nur Erklärungen der Bildwerke oder jene versifizierten Sentenzen über die Natur des Altars. Auch auf die Wahl der Bildwerke war es nicht ohne Einfluss, ob die Tragaltäre für einen bestimmten Zweck gemacht wurden oder nicht. Diejenigen, deren spätere Verwendung den Verfertigern unbekannt war, bekamen nur ganz allgemein gehaltene Darstellungen wie die des Gladbacher und ehemals Spitzerschen Exemplars, d. i. die typischen Vorbilder des Messopfers, Gestalten der Propheten, die von Christi Tod geweissagt hatten, Scenen aus dem Leben des Herrn, Figuren der Apostel u. s. w. Stand dagegen fest, welcher Kirche ein Tragaltar dienen sollte, welche Reliquien er aufnehmen sollte, so empfahl es sich, darauf die Heiligen zu bilden, von denen die Reliquien stammten, oder diejenigen, die an dem Bestimmungsorte des Tragaltars besondere Verehrung genossen. Die Tragaltäre im Schatze der Kathedrale von Conques[3]) tragen beide das Bild der hl. Fides, der Schutzpatronin des Klosters; der Tragaltar des hl. Willibrord in der Liebfrauenkirche zu Trier[4]) bietet die Brustbilder von achtzehn kanonisierten Trierer Erzbischöfen. Die Inschrift eines Tragaltars im South Kensington Museum[5]) besagt, dass sein Inneres Reliquien von all den Heiligen barg, die auf seinem Deckel und auf seiner Unterplatte dargestellt sind.

Es entsteht die Frage, ob auch die hannoverschen Emailplatten die Bilder derjenigen Heiligen enthalten, deren Reliquien die Inschriften aufzählen. Da die Figuren alle männlich sind, kann Maria Magdalena keinesfalls unter ihnen sein; vermutlich befand sie sich auf dem verlorenen Kopfstück oder Fufsstück des Deckels, wo für eine breitere Darstellung Raum war, denn es lag nahe für den Emailkünstler, der

---

Die hier genannte Stifterin wird identifiziert mit Schwanhild, der Gattin des Herzogs Ernst von Babenberg (1056—1075).

[1]) A. a. O. III S. 27.

[2]) Vergl. z. B. die Altarinschriften bei Rohault de Fleury, a. a. O. p. 21, 27, 40.

[3]) Abbildung Rohault de Fleury, a. a. O. Taf. 344.

[4]) Abbildung Aus'm Weerth, a. a. O. Taf. LX.

[5]) Abbildung The South Kensington Museum, examples of the works of art, 1880 Nr. 10, 1873; Rohault de Fleury, a. a. O. Taf. 357, dazu p. 30. Die abgebildete Unterplatte stellt die Dreieinigkeit dar, ähnlich wie der Siegburger Mauritiusaltar, und ringsum sind sechs Heilige postiert: Petrus und Paulus, Bonifatius und Pancratius, Simplicius und Faustinus. Die Inschrift des Randes lautet: Continentur hic eorum reliquiae quorum imagines supra et infra sculptae sunt et sanctorum Laurentii, Kiliani u. s. w.

Maria Magdalena anzubringen hatte, dass er sie nicht als isolierte, ruhig stehende Figur bildete, sondern sie in einer der neutestamentlichen Scenen vorführte, in denen sie eine Rolle gespielt hat. So stellt der Siegburger Mauritiusaltar unter dem Titel RESVRECTIO die Begegnung des Auferstandenen mit Maria Magdalena dar, deren Name neben ihr steht, und eine analoge Darstellung dürfen wir auf den Emails, die einst mit den hannoverschen verbunden waren, um so eher voraussetzen, als diese beiden Platten mit dem Mauritiusaltar die engste Verwandtschaft haben. Der Name der Maria Magdalena am Mauritiusaltar weist dieselben Buchstabenformen, denselben Wechsel des geradlinigen und gerundeten M auf wie die rechte hannoversche Platte. Die Übereinstimmung der Emailwerke in ihrer Technik wird uns unten noch beschäftigen; zu einer ikonographischen Vergleichung eignen sich besonders die beiden obersten, als Petrus und Paulus kenntlichen Figuren der hannoverschen Platten, denn die Apostelfürsten finden wir auf dem Deckel des Mauritiusaltars wieder in der Reihe der APOSTOLI DOMINI, die unter Arkaden sitzend dargestellt sind. Petrus hat hier wie dort zwei Schlüssel, einen kurzen rund geschnittenen Bart und die grofse Tonsur; Paulus trägt ein Buch, sein Bart ist länger und spitz, und als weiteres Charakteristikum ist für ihn die hohe Stirn benutzt.

Die beiden Heiligen in den mittleren Abteilungen der hannoverschen Platten tragen das Gewand der niederen Geistlichen, der Diakonen, und haben die ihrem Stande zukommende Tonsur. Der eine von ihnen hält in der Linken ein Buch, das ebenfalls als Attribut des Standes aufzufassen ist, beide schultern einen Palmenzweig, das Zeichen des im Martyrium errungenen Sieges. Unter den Märtyrern, die das Amt eines Diakonen bekleideten, ist der hl. Vincentius, der im Jahr 304 als Diener der Kirche in Saragossa den Tod für seinen Glauben erlitt; seinen Namen dürfen wir zuversichtlich einer der beiden Emailfiguren beilegen. Wie aber ist sein Gegenüber zu benennen? Gerade weil eine Namensbeischrift fehlt, ist anzunehmen, dass den Benutzern des Altars durch die Zusammenstellung mit Vincentius auch die andere gleichartige Märtyrerfigur verständlich war. An dem Siegburger Schrein des hl. Benignus,[1] dessen aus Silber getriebene Figuren abhanden gekommen sind, stand laut der erhaltenen Inschrift in der Mitte der Vorderseite der Heilige, der in dem Schrein ruhte, und zu seiten desselben Vincentius und Laurentius. Benignus, der auch als Märtyrer gestorben war, hatte dem Priesterstande angehört, passend hatte daher der Verfertiger des Schreins ihn umgeben mit den Figuren der hl. Diakonen Vincentius und Laurentius. Dasselbe Paar ist wahrscheinlich auf den hannoverschen Emails dargestellt.[2]

Die untersten Abteilungen der beiden Platten enthalten Figuren höherer Geistlicher, die mit der Planeta bekleidet sind und als Abzeichen ihrer Würde die Mitra auf dem Haupt und den Stab in der einen Hand tragen. Der Stab des Geistlichen rechts endet oben in einen einfachen Knopf, der seines Gegenübers ist ein richtiger Krummstab. Diese Darstellungsart würde für den hl. Nikolaus passend sein, der

[1]) Siehe die Beschreibung bei Aus'm Weerth, a. a. O. S. 24, dazu Taf. XLVI.

[2]) Auch auf einem Tragaltar der Reichen Kapelle in München sind nach der Beschreibung Rohaults de Fleury (a. a. O. p. 12) die Büsten des St. Laurentius und des St. Vincentius zu seiten der Steinplatte angebracht. Ein Tragaltar, der in der Kollektion Spitzer war und ins Musée de Cluny gelangt ist (Abbildung Kollektion Spitzer, Ivoires Nr. 25; Rohault de Fleury, a. a. O. Taf. 355), trägt an seiner vorderen Schmalseite ein Elfenbeinrelief mit drei heiligen Diakonen, in denen man Stephanus zwischen Laurentius und Vincentius vermutet.



SIEGBURGER EMAILPLATTEN

IM KESTNER-MUSEUM ZU HANNOVER

Bischof von Myra gewesen ist und ganz ähnlich z. B. auf dem Siegburger Gregoriusaltar erscheint; aber hier und überall sonst ist sein Haupt vom Nimbus umgeben, den auf den hannoverschen Platten nur die vier Figuren der oberen Abteilungen haben. Die Nimbuslosigkeit der untersten Figuren zeigt an, dass sie keine Heilige darstellen, sondern lebende Menschen, zwei Kirchenfürsten, die bei Stiftung oder Weihung des Tragaltars beteiligt gewesen sind. Gewiss that ehemals eine am Körper des Altars angebrachte Inschrift kund, wer die auf dem Deckel portraitierten Persönlichkeiten waren. Eine Vermutung über ihre Namen, die einen hohen Grad von Wahrscheinlichkeit hat, ergab sich mir bei der Erwägung der Fragen, wann und wo die beiden Emailplatten entstanden sind.

Einen festen Anhaltspunkt für die Datierung bietet uns ein ikonographisches Detail, die Kopfbedeckung der Geistlichen. Die Mütze der Figur unten rechts entspricht der noch heute üblichen Form der Mitra, deren vorderer und hinterer Teil, die sogenannten Hörner, hoch und spitz ansteigen, während sich dazwischen ein Thal bildet. Die aufserordentlich sorgfältigen Untersuchungen des Paters Braun über die Pontifikalgewänder haben unter anderem auch das in folgendem Satze ausgesprochene Resultat gezeitigt:[1] Monumente mit Mitren, deren Hörner sich über Stirn und Hinterkopf erheben, sind durchweg erst nach 1150 zu datieren, frühestens aber dem zweiten Viertel des XII Jahrhunderts zuzuweisen.

Der Charakter des Emails bestätigt, dass die hannoverschen Platten in der zweiten Hälfte des XII Jahrhunderts angefertigt sind. Leider fehlt uns bis heute eine auf gründlichen Forschungen beruhende Geschichte der rheinischen Emailfabrikation, wie sie Rupin für die Konkurrentin in Limoges geschaffen hat.[2] Es ist zu hoffen, dass sein Buch bald in Deutschland sein würdiges Gegenstück erhält. Ich muss mich hier beschränken auf den Vergleich der hannoverschen Platten mit einigen wenigen Emails, von denen ich ausreichende Notizen und Abbildungen zur Hand habe; in Rom giebt es nicht nur keine Originale, sondern es mangeln auch die grofsen einschlägigen Publikationen. Trotzdem glaube ich, dass das herangezogene Material genügt zur sicheren Bestimmung der beiden fraglichen Stücke.

Die Figuren sind im Metall ausgespart, ihre ehemalige Vergoldung ist fast gänzlich geschwunden, doch hat sich in den gravierten Innenlinien der rote Schmelz erhalten. Dieselbe Ausfüllung der Innenzeichnung zeigt z. B. der Gladbacher Tragaltar und der Mauritiusaltar in Siegburg; der Gregoriusaltar daselbst aber und der ehemalige Spitzersche haben statt der roten eine bläuliche Masse, die wir in den Buchstaben der linken hannoverschen Platte wiederfinden, während die Buchstaben der anderen Platte rot eingerieben sind.

Der Grund in den mittleren Abteilungen beider Platten ist mit lapisblauem Email gefüllt, das dem in Limoges hauptsächlich verwandten Blau nahe steht, die oberen und unteren Abteilungen haben einen türkisblauen Grund. Derselbe Farbenwechsel ist in den Feldern des ehemals Spitzerschen Tragaltars zu beobachten, der im Katalog farbig abgebildet ist. Von den Platten, die am Mauritiusaltar in Siegburg die Seiten bekleiden und Prophetenfiguren enthalten, giebt Aus'm Weerth an, dass ihr Grund abwechselnd hell- und dunkelblau sei, womit wohl Lapisblau und Türkisblau gemeint ist.

[1]) Die pontifikalen Gewänder des Abendlandes nach ihrer geschichtlichen Entwickelung, Freiburg i. B. 1898, S. 47.

[2]) L'Œuvre de Limoges, Paris 1890.

Aufser den beiden Schattierungen von Blau hatte der Verfertiger der hannoverschen Emails noch ein ganz helles Blau auf der Palette, das er verwandt hat für das Buch des Geistlichen links unten und für den Bogen im rechten Mittelfeld. Der Bogen im anderen Mittelfelde ist grün, und die grüne Farbe kehrt wieder in den Türmen, die sich über den Säulen erheben, und in den Säulenschäften, wo Grün und Gelb wechselt. Gelb ist aufserdem für die Nimben benutzt, Weifs für die Bögen in den oberen und unteren Feldern sowie für das Buch in der Hand des Paulus.

Weifs sind auch am Mauritiusaltar in Siegburg die Bögen, unter denen die Apostel sitzen, und manche andere kleine Details hier sind nach den Angaben Aus'm Weerths weifs und grün gefärbt. Völlig die gleiche Farbenskala wie die hannoverschen Platten bietet der ehemals Spitzersche Tragaltar, auch Gelb und Hellblau kommt hier vor, zwei Farben, die Aus'm Weerth unter denen des Mauritiusaltars nicht nennt. Daraus ist noch nicht zu schliefsen, dass die beiden Farben hier ganz fehlen, denn die Beschreibungen Aus'm Weerths sind offenbar sehr ungenau. Er hat eine auffallende Eigentümlichkeit im Email eines der Siegburger Tragaltäre unbeachtet gelassen, von der uns nur Neumanns Bemerkungen über einen der Tragaltäre im Welfenschatz Kunde geben. Darin heifst es,[1]) dass das Siegburger Altare portatile I — wohl identisch mit dem Mauritiusaltar — im Emailgrunde zahlreiche vergoldete Punkte hat, die nach Neumanns Meinung ein technischer Behelf sind, um dem in ziemlich grofser Fläche ausgegossenen Email den nötigen Halt zu geben. Ich möchte eher glauben, dass die Goldtupfen aus ästhetischen Rücksichten im Metall ausgespart wurden, um Abwechselung in den einfarbigen Emailgrund zu bringen. Zu dieser Ansicht führen mich besonders die hannoverschen Platten, deren Emailgrund nicht allein durch jene kleinen Punkte belebt ist, sondern auch durch etwas gröfsere kreisrunde Scheiben, die ein punktiertes Kreuzmuster tragen.

Unter den bisher bekannten Emailwerken mit goldbetupftem Grunde, deren Zahl keineswegs grofs ist,[2]) sind auffallenderweise zwei, die Portraitfiguren enthalten. Das eine derselben (Fig. 9), das in der ehemaligen Sammlung Spitzer war,[3]) ist eine halbkreisförmige Platte, die ihrer Inschrift nach von einem Reliquiar stammen muss. Sie zeigt den Kruzifixus, umgeben von Kirche und Synagoge, Johannes und Maria, und unter dem Kreuze einen am Boden liegenden betenden Mönch, der vermutlich der Verfertiger und Dedikator des Reliquiars gewesen ist, wie die Analogie des zweiten hier zu nennenden Monuments lehrt.

Seit dem Jahre 1858 besitzt das Louvre-Museum ein Reliquiar,[4]) das zur Aufnahme einiger irdischer Reste des kanonisierten Kaisers Heinrich II angefertigt worden

[1]) A. a. O. S. 52.

[2]) Neumann, a. a. O. S. 150f. macht im ganzen 8 Stücke namhaft: zwei Tragaltäre, in Siegburg und im braunschweig-lüneburgischen Reliquienschatz; drei Reliquienkästchen, im Domschatz von Hildesheim, im Provinzialmuseum zu Hannover und im Kunstgewerbe-Museum zu Berlin; einen Vierpass mit einer Madonna im Vatikanischen Museum (von mir daselbst vergeblich gesucht); dazu die beiden oben eingehender besprochenen.

[3]) Kollektion Spitzer, Émaux Nr. 4. Die Textabbildung daselbst ist in unserer Fig. 9 reproduziert. Nr. 7 derselben Kollektion ist eine analoge halbkreisförmige Platte, die dem gleichen Reliquiar wie Nr. 4 angehört zu haben scheint.

[4]) Abbildung in Didrons Annales archéologiques XVIII, 1858 ad p. 154, 157 mit Text von Darcel.

ist. Der eigentliche Reliquienbehälter hat Vierpassform und trägt auf der Vorder- und Rückseite eine Emailplatte, aufserdem sind in die Glocke des Fufses, auf dem der Behälter ruht, vier Emailmedaillons mit Brustbildern von Heiligen eingelassen. Sämtliche Emails haben den durch Goldtupfen belebten Grund. Dargestellt ist auf der Vorderseite des Behälters der thronende Kaiser mit dem Nimbus um das gekrönte Haupt, auf der Rückseite der thronende Christus, der als REX REGVM bezeichnet ist. In dem Halbrund des Vierpasses, links neben Christus, ist das Brustbild des Königs Oswald angebracht, ihm gegenüber die Brustbilder zweier Könige, des Sigismund und Eugeus (?). Dem Könige Oswald entspricht auf der Vorderseite die Halbfigur einer gekrönten Frau mit einer Lilie in der Linken, durch den beigeschriebenen Namen CVNEGVNDIS als Gattin Heinrichs II kenntlich. Ihr gegenüber ist in das rechte Halbrund des Vierpasses die ganze Figur eines knieenden Mönchs hineinkomponiert. Er hält mit beiden vorgestreckten Händen dem Heiligen einen Gegenstand in Vierpassform hin, der nichts anderes sein kann, als ein Bild des Reliquiars selbst. Daraus gewinnen wir hier die Sicherheit, dass der dargestellte Mönch der Stifter des Reliquiars gewesen ist; dass er zugleich der Verfertiger gewesen ist, verrät uns sein Name WELANDus Monachus. Ein Mönch, der bei seinem Eintritt in den Orden den Namen des sagenberühmten Schmiedes erhielt, war gewiss ein in der Kunst der Metallbearbeitung erfahrener Mann.[1])

Heinrich II war 1024 gestorben, aber mehr als ein Jahrhundert verstrich, bis er kanonisiert wurde. Die Angaben über diesen Akt schwanken zwischen den Jahren 1147 und 1152. Das Reliquiar, das sein Bild mit dem Nimbus zeigt und ihn Sanctus nennt, kann nicht vor jener Zeit entstanden sein. Da andererseits des Kaisers Gattin Cunigundis, die im Jahre 1200 ebenfalls kanonisiert wurde, auf dem Email weder den Heiligenschein noch das Prädikat Sancta führt, gewinnen wir für die Entstehungszeit des Reliquiars auch einen festen Terminus ante quem.

Sehr zu bedauern ist, dass der Mönch Weland seinem Namen nicht eine nähere Bezeichnung zugefügt hat, die uns über die Stätte seiner Thätigkeit einen erwünschten sicheren Aufschluss geben könnte; doch lässt sich mit grofser Zuversicht behaupten, dass sowohl sein Werk als auch die hannoverschen Emails und die halbkreisförmige Platte der Siegburger Emailfabrik entstammen, die in der zweiten Hälfte des XII Jahrhunderts besonders blühte. Die ikonographische und paläographische Übereinstimmung der hannoverschen Platten mit dem Mauritiusaltar ward oben betont; durch denselben oder einen anderen der Siegburger Tragaltäre wird bewiesen, dass die Technik, den Emailgrund durch Goldtupfen zu beleben, den Siegburger Künstlern vertraut war. Schon Neumann hat angenommen, dass die Technik in Siegburg selbst erfunden sei, doch er scheute sich, alle Emailwerke mit Goldtupfen als Erzeugnisse der dortigen Fabrik anzusehen. Über die Frage nach ihrer Herkunft ist eine bestimmte Entscheidung nur möglich auf Grund anderweitiger technischer Indizien. Es muss untersucht werden, ob die zerstreuten Stücke dieselbe Kupferbehandlung, dieselbe Farbe und Struktur des Emails zeigen wie die in Siegburg heute noch befindlichen. Schwerlich wird diese Untersuchung ein anderer führen können als der erhoffte künftige Geschichtsschreiber der rheinischen Emailkunst, der Gelegenheit haben muss, sämtliche Monumente

[1]) Es verdient hervorgehoben zu werden, dass in einem der Monogramme, die Aus'm Weerth auf zwei emaillierten Heiligenscheinen des Annoschreins in der Rückseite eingegraben fand und die er a. a. O. III. p. 22 publiziert hat, sich mit Leichtigkeit die Buchstaben WELA entdecken lassen.

durch Autopsie kennen zu lernen. Hier können jetzt nur noch einige sachliche Momente geltend gemacht werden, die für die Abstammung jener drei von mir zusammengestellten Emailwerke aus Siegburg sprechen.

Auf dem Fufse des Welandreliquiars befindet sich unter den Brustbildern der Heiligen das des Mauritius, der sich in Siegburg besonderer Verehrung erfreut hat. Seinen Namen heben schon die Stiftungsurkunden des Klosters[1]) hervor. Sein Name ist der erste in dem Reliquienverzeichnis des Tragaltars, der infolgedessen Mauritiusaltar genannt zu werden pflegt. Auf seinen Namen ist auch der eine der grofsen prachtvollen Siegburger Schreine[2]) getauft, der an seiner Vorderseite die Figur Christi zwischen denen des Mauritius und Innocentius trug und Reliquien dieser beiden Märtyrer der thebaischen Legion enthielt. Mauritius und Innocentius standen ferner nebeneinander an dem Annoschreine, dem Hauptstücke der Siegburger Kunstthätigkeit.[3]) Die Silberstatuetten, die ihn schmückten, sind abhanden gekommen, aber die Inschriften über den leeren Nischen nennen uns die Heiligen, die ehemals dort ihren Platz hatten, und über den beiden letzten Nischen der einen Langseite lesen wir:

Nos Innocenti virtute tuere potenti
Exime, Maurici, de fauce tuos inimici.

Die Figur des Mauritius ward schon an dem ältesten der Siegburger Schreine angebracht, dessen Titularheiliger Honoratus ist.[4]) Mauritius kehrt schliefslich wieder auf dem Deckel des Gregoriusaltars, wo sein Nachbar der hl. Gereon ist, den auch der Fufs des Welandreliquiars an seiner Seite zeigt. Die beiden anderen hier dargestellten Heiligen Eustachius und Sebastianus sind an einem anderen Siegburger Werke, dem Benignusschrein, vereinigt gewesen.

Nicht minder als die Auswahl der Heiligen lässt die Anbringung des Portraits auf dem Welandreliquiar dessen Siegburger Ursprung vermuten. Wir treffen auf Werken aus der zweiten Hälfte des XII Jahrhunderts, die als Gaben für die Heiligen bestimmt waren, nur äufserst selten Darstellungen der Stifter und Verfertiger, aber gerade auf Siegburger Arbeiten sind uns aus der Zeit des Abtes Gerhard mehrere Beispiele bekannt. An dem Annoschreine, den jener Abt anfertigen liefs und in dem er 1186 die Gebeine des kanonisierten Gründers der Abtei barg, waren Reliefs angebracht,[5]) die das Leben des Heiligen, seine Wunder, seinen Tod und seine Beisetzung in dem Schreine schilderten, und auf einem der Reliefs war die Gemeinschaft des von Anno gegründeten Klosters dargestellt, ihren Patron anflehend. Die zu der Scene gehörige Inschrift gab den Inhalt des Gebetes wieder: »Memor esto congre-

[1]) Siehe Lacomblet, Urkundenbuch für die Geschichte des Niederrheins I, Düsseldorf 1840, Nr. 203, 204: per quos (sc. monachos in monte sancti Michaelis) dei filius et sanctissima eius genitrix semper virgo Maria cum archangelo Michaele sanctoque *Mauricio* martyre ac sociis eius omnibusque sanctis assidue glorificatur. — Denunciamus itaque omnibus fidelibus ex parte domini nostri iesu christi et sanctae Mariae matris eius sanctique Michahelis archangeli, nec non *preciosi martyris Mauricii* sociorumque eius et omnium sanctorum, in quorum honore locus idem consecratus est, ne quis abbatem loci illius servicium aliquod curiale facere compellat.

[2]) Abbildung Aus'm Werth, a. a. O. Taf. XLVI, 2.

[3]) Abbildung Aus'm Werth, a. a. O. Taf. XLV.

[4]) Abbildung Aus'm Werth, a. a. O. Taf. L, 1.

[5]) Beschreibungen der gestohlenen Reliefs sind uns in Gelenius' Farragines und in eines Minoritenpaters Sebastianus' Heiligtumsbüchlein erhalten. Auszüge daraus giebt Aus'm Weerth, a. a. O. S. 19.

gationis tuae«. Im Vordergrunde der Flehenden waren zwei Figuren mit Namen bezeichnet, nämlich der Abt Gerhard und der Custos Henricus. Des letzteren Figur war noch ein zweites Mal dargestellt an einer der Schmalseiten, und zwar knieend vor dem Erzengel Michael, dem die Abteikirche geweiht war. Aus der geflissentlichen Hervorhebung des »Henricus custos« hat Aus'm Weerth gewiss mit Recht den Schluss gezogen, dass dieser Mönch der Verfertiger des kunstvollen Schreines gewesen ist oder vielmehr der Meister der mit der Herstellung beschäftigten Aurifabri.[1])

Während die Portraits am Annoschrein aus Silber getrieben waren, trug ein anderer Schrein, der in Siegburg gearbeitet wurde, Portraitbilder in Email. Im Jahre 1181 war Abt Gerhard auf der Rückkehr von einer Pilgerfahrt, deren Ziel Notre Dame de Roc Amadour und S. Gilles gewesen war, ins Kloster Grandmont gekommen und hatte seinen liebenswürdigen Wirten dort die Hoffnung erweckt, dass er ihnen Reliquien von einigen der heiligen eilftausend Jungfrauen würde verschaffen können. Um die Osterzeit des folgenden Jahres wanderten daher zwei Mönche aus Grandmont, deren interessanter Reisebericht uns erhalten ist,[2]) nach Siegburg, wo Gerhard sein Versprechen erfüllte und ihnen den Körper der hl. Albina überliefs. Philipp von Heinsberg, der damalige Erzbischof von Köln, fügte den Körper der hl. Essentia hinzu, und von verschiedenen Seiten erhielten die Mönche noch fünf weitere vollständige Leichname und Teile von mehreren anderen der Jungfrauen, die als Begleiterinnen der hl. Ursula in Köln getötet waren. Die Reliquien wurden in Thongefäfse verpackt, versiegelt und vom Erzbischof gesegnet, darauf kehrten die beiden Mönche mit ihrem kostbaren Schatze in die Heimat zurück; ein Teil desselben ward an die mit Grandmont befreundeten Kirchen und Klöster verschenkt, ein Teil verblieb in der Kirche zu Grandmont selbst. Als im August 1790 daselbst ein Procès-verbal über den Bestand des Kirchenschatzes aufgenommen ward, fand sich ein Reliquiar, das folgendermafsen beschrieben ward:[3]) »Une chasse en dos d'âne, couverte de lames de cuivre dorées et émaillées ... sur la face antérieure de laquelle, ornée de quelques figures, on lit ce qui suit en charactères gothiques: Hi duo viri deferunt has duas virgines ecclesiae Grandimontis: Girardus abbas Siberge, Philippus archiepiscopus Coloniensis. S. Albina virgo et martyr. S. Essentia. Frater Reginaldus me fecit. La face postérieure présente six tableaux, dont les sujets sont pris de la légende de Sainte-Ursule«.

Die ältere Generation der französischen Kunsthistoriker, die sich mit der Geschichte des Emails beschäftigt haben,[4]) entnahmen aus der Beschreibung des Schreins in Grandmont, dass derselbe ein Geschenk des Abtes Gerhard gewesen wäre, und sie folgerten daraus weiter, dass dies Erzeugnis der Siegburger Werkstätte einen grofsen Einfluss gehabt hätte auf die Entwickelung der Emailfabrikation im Limousin. Einige jüngere französische Kunsthistoriker, die für die Selbständigkeit und Unabhängigkeit der Limoger Emailleure eintreten wollen,[5]) erklären den Grandmonter

[1]) Die Beteiligung mehrerer Hände an dem grofsen Werke bezeugen die S. 93 Anm. 1 erwähnten Monogramme.

[2]) Abgedruckt von Texier, Manuel d'épigraphie suivi du recueil des inscriptions du Limousin, Poitiers 1851, p. 347 ff.

[3]) Siehe Texier, a. a. O. p. 163.

[4]) Labarte, Histoire des arts industriels III² p. 152; Darcel, Notice des émaux et de l'orfèvrerie. Musée du Louvre. Paris 1891.

[5]) Palustre, La Collection Spitzer, Paris 1896, Introduktion zu der Abteilung Orfèvrerie religieuse p. 81 ff.; Rupin, a. a. O.

Schrein als autochthones Produkt. Erstens, sagen sie, wird in dem Reisebericht der Schrein nicht erwähnt, vielmehr ist darin ausdrücklich erzählt, dass die Reliquien in Thongefäfsen transportiert wurden. [1]) Zweitens ist die Namensform Siberge auf einem in Siegburg entstandenen Werk undenkbar, dort kann der Name nicht ohne g am Schluss der ersten Silbe geschrieben worden sein.

Ohne auf die Frage einzugehen, ob die Limoger Emailfabrikation von der rheinischen befruchtet worden ist, möchte ich die beiden Gründe beleuchten, die von den französischen Forschern gegen die Herkunft des Grandmonter Schreins aus Siegburg ins Feld geführt worden sind. Die Nichterwähnung in dem Reisebericht erklärt sich leicht. Dass die Mönche bereits den Schrein mitbekommen hätten, ist selbstverständlich ganz ausgeschlossen. Erst als sie in Siegburg und Köln sich einstellten, wurde hier der Beschluss gefasst, ihnen die Leichen der beiden Jungfrauen zu überlassen, die am Schreine dargestellt wurden. Dieser konnte also nicht schon vorher gearbeitet gewesen sein, und während des kurzen Aufenthalts der Mönche, der kaum den Zeitraum von 14 Tagen umfasste, liefs sich solch grofses Emailwerk auch nicht herstellen. Dagegen war es sehr wohl möglich, denselben später nach Grandmont zu senden, selbst in einer Zeit, als es noch keine regelmäfsigen Postverbindungen gab. Die Namensform Siberge kann nichts beweisen. Hätten sich die betreffenden Kunsthistoriker die Mühe gemacht, einige Urkunden zu durchblättern, so würden sie gefunden haben, dass die Siegburger selbst und unter ihnen auch Abt Gerhard den Namen des Klosters sehr oft ohne g am Schluss der ersten Silbe geschrieben haben.[2]) Wir dürfen daher zu der älteren Ansicht zurückkehren und annehmen, dass der Schrein, der die Portraitbilder des Kölner Erzbischofs und des Siegburger Abtes trug, in dessen Kloster entstanden ist.

Die Darstellung des Abtes Gerhard und des Henricus Custos am Annoschrein muss ungefähr dem Portrait des Weland auf dem von ihm gefertigten Reliquiar und dem Portrait des unbenannten Mönches auf der halbkreisförmigen Platte entsprochen haben; in all diesen Werken erscheinen die Portraitierten in Anbetung vor den Heiligen. Die Portraitfiguren des Schreines zu Grandmont haben wir uns vorzustellen nach Analogie der ruhig stehenden Geistlichen auf den hannoverschen Emails. Dass der Tragaltar, dem sie angehörten, der Siegburger Werkstätte seinen Ursprung ver-

[1]) Collectis igitur reliquiis virginum et martyrum ... et in *lagenis* honestissime repositis ac firmatis cum benedictione Archiepiscopi ... iter arripuimus redeundi.

[2]) Die Durchmusterung der von Lacomblet im I Bande abgedruckten Urkunden, die bis zum Jahre 1200 herabreichen, ergiebt für den Namen Siegburg folgendes. In drei Urkunden über Schenkungen, die Kaiser Heinrich IV dem neugegründeten Kloster machte, ist der Name jedesmal anders geschrieben: in monte antiquitus *Sigeburch* (Nr. 204 anno 1065), in monte qui dicitur *Siberch* (Nr. 210 anno 1068), in monte *Sigeberge* (Nr. 213 anno 1069). In den Stiftungsurkunden (S. 94 Anm. 1) ist der Name überhaupt vermieden, und dasselbe ist der Fall in allen vom Kloster ausgestellten Urkunden der nächsten Jahrzehnte. Die Bezeichnung Mons St. Michaelis sollte den früheren profanen Namen verdrängen, der aber später wieder in sein altes Recht getreten ist. Geschrieben ward er bis zur Mitte des XII Jahrhunderts stets mit g am Schluss der ersten Silbe, in der Zeit des Abtes Nicolaus (1150—72) tritt die Schwankung ein, die Formen mit und ohne g halten sich fortan ungefähr die Wage, doch in den Urkunden nach dem Jahre 1200, die Lacomblet in den folgenden Bänden gesammelt hat, überwiegt die Schreibweise ohne g. Das Testament Gerhards (Lacomblet I Nr. 487) vom Jahre 1183 nennt den Testator dei gratia *sigebergensis* abbas; unter einem Vertrag vom 27. Juli 1180 (Nr. 474) steht die Zeugenunterschrift: Gerardus abb. *sibergensis*.

dankte, dafür finden wir eine willkommene Bestätigung in der Kenntnis der Heiligen, die im Kloster hauptsächlich verehrt wurden, und von denen man dort Reliquien besafs.

Ein Inventarium ornamentorum et reliquiarum, am 24. März 1608 in Siegburg aufgenommen,[1]) nennt sowohl einen Zahn des hl. Nikolaus in Silber gefasst als auch eine Rippe des hl. Vincentius in einer Monstranz, und der Mauritiusaltar enthält unter seinen Reliquien auch solche der Maria Magdalena. Dass der hl. Vincentius mit dem hl. Lorenz zusammen an der Vorderseite des Benignusschreins dargestellt war, ist oben bereits angeführt. Das Bild des hl. Nikolaus, dessen Reliquien auf den hannoverschen Platten an erster Stelle aufgezählt werden, war nicht nur am Benignusschrein angebracht, sondern auch auf dem Deckel des Gregoriusaltars. Ihm war sogar eine besondere Kapelle der Abteikirche geweiht, und zwar wird als deren Erbauer Abt Gerhard genannt.[2]) Es ist daher nicht unwahrscheinlich, dass derselbe Abt auch zu Ehren des hl. Nikolaus den Tragaltar gestiftet hat, dessen Reste uns in Hannover erhalten sind. In diesem Falle haben wir in einer der beiden Figuren der untersten Abteilungen das Portrait des Abtes Gerhard zu sehen.

Durch die Verschiedenheit der Stäbe in den Händen der beiden Geistlichen wird jedenfalls ein Rangunterschied angedeutet; die Figur rechts, deren Stab in einen einfachen Knopf endigt, muss ein Abt sein. Dass auch sein Haupt die Mitra schmückt, hat nichts Auffallendes. Pater Braun hat in seinem oben angeführten Buche (S. 30) mehr als zwei Dutzend Klöster aufgezählt, von denen wir durch Urkunden erfahren, dass ihren Äbten bereits vor dem Ende des XII Jahrhunderts die bischöfliche Kopfbedeckung zugestanden wurde. In dieser Liste ist Siegburg nicht; aber es ist nur ein Zufall, dass eine entsprechende Urkunde über dieses Kloster nicht existiert, denn wie wir wissen, hatte bereits Papst Eugen III 1151 die Siegburger Äbte unter seine unmittelbare Jurisdiktion gestellt und von der Gewalt der Bischöfe eximiert.[3]) Mit derartigen Exemptionen pflegte das Recht, die bischöfliche Mitra zu tragen, verbunden zu sein.[4])

Ist die Figur rechts der Siegburger Abt Gerhard (1174—1183), so wird sein Gegenüber niemand anders sein als der Kölner Erzbischof Philipp von Heinsberg (1167—1191). Die Siegel[5]) und Münzen dieses Kirchenfürsten stellen ihn dar mit einem Buche, dem Evangeliar, in der Linken und mit dem Krummstab in der Rechten; überall ist sein Gesicht bartlos. Unter den von Cappe[6]) abgebildeten Münzen zeigt die älteste sein Haupt nur mit einer Schnur umwunden; eine andere giebt ihm eine halbkugelförmige

---

[1]) Abgedruckt von Aus'm Weerth, a. a. O. S. 16 Anm. 8.

[2]) Das S. 96 Anm. 2 erwähnte Testament Gerhards enthält den Passus: Item in civitate domum quandum adherentem cimiterio comparavimus tribus marcis et sex solidis, solventem annuatim in pentecoste IIII solidos, ex quibus II secretario ecclesiae assignavimus ad luminare *capellae S. Nykolai a nobis* super lobium secus turrim *fundatae*. Vergl. den von Aus'm Weerth, a. a. O. S. 21 Anm. 23, aus einer Düsseldorfer Handschrift abgedruckten Bericht über die Translatio der Gebeine des hl. Anno: Ita factum est et in capella beati Nycolai super lobium posita quam pie recordationis abbas Gerhardus ibi construxit.

[3]) Siehe E. Weyden, Das Siegthal, Bonn 1865, S. 82.

[4]) Vergl. Braun, a. a. O. S. 32.

[5]) Ein Siegel ist abgebildet von Lacomblet, a. a. O. I Taf. II, 9; eine Beschreibung von drei anderen Exemplaren danke ich dem Pater Braun. Es wäre wünschenswert, dass eine gröfsere Anzahl von Siegeln zum Vergleich mit den Emails herangezogen würde.

[6]) Beschreibung der kölnischen Münzen des Mittelalters, Dresden 1853, Taf. Nr. 430—448, Taf. IX, Nr. 145—149.

Kappe, wie sie z. B. auch sämtliche Bischofsfiguren des Siegburger Gregoriusaltars tragen. Auf den übrigen abgebildeten Münzen hat die Mitra die beiden üblichen Hörner; doch beschreibt Cappe noch ein Exemplar, das den Bischof mit einer spitzen Inful zeigt, d. h. auf dieser Münze ist die Mitra ebenso wie der Kopf in richtiger Vorderansicht gezeichnet, bei der nur das über der Stirn aufragende Horn sichtbar werden kann.

Auf dem hannoverschen Email hat die Kopfbedeckung des Krummstabträgers Kegelform. Pater Braun, dem ich eine Photographie des Emails unterbreiten durfte, schreibt mir darüber, dass ihm unter den Monumenten aus der zweiten Hälfte des XII Jahrhunderts keines bekannt sei, das eine derartige Mütze zugleich mit der zweispitzigen als bischöfliche Kopfbedeckung verwende. Wo beide Mützenformen nebeneinander vorkommen, sei jene das Kennzeichen des Papstes, die Vorläuferin der späteren Tiara. Trotzdem lässt sich, glaube ich, auf dem hannoverschen Email auch die Mütze des Geistlichen links als bischöfliche Mitra erklären. Wie wenig konstant deren Darstellung zur Zeit Philipps von Heinsberg noch war, haben uns die Münzen gelehrt, und ein Münzbild der zuletzt beschriebenen Art konnte leicht dazu führen, dass auch in einem Bilde, das den Bischof ins Halbprofil rückte, der Mütze eine spitze Form gegeben wurde. Dass ein Siegburger Emailleur, der den Kölner Erzbischof darzustellen hatte, als Muster eine Münze oder ein Siegel wählte, war das Nächstliegende. Nun ist auf dem Email das Gesicht des Geistlichen links entschieden weit weniger lebendig und ausdrucksvoll als das seines Gegenüber, wie es zu erwarten ist, wenn das eine nach Anschauung des lebenden Modells, das andere nach einem kleinen ungenauen Siegel- oder Münzbild damaliger Zeit gemacht worden ist. Mir scheint daher die Vermutung wohl berechtigt, dass die hannoverschen Emailplatten die Bilder derselben beiden Kirchenfürsten tragen, die auf dem Siegburger Emailschrein in Grandmont dargestellt waren.

EIN JUGENDWERK BERNARDO ROSSELLINOS UND SPÄTERE UNBEACHTETE SCHÖPFUNGEN SEINES MEISSELS

VON C. VON FABRICZY

II

Chronologischer Prospekt des Lebens und der Werke Bernardo Rossellinos

1409 . . . . . . Bernardo wird in Settignano geboren. Sein Vater ist Matteo di Domenico Gamberelli, genannt Borra (s. das Steuereinbekenntnis Rossellinos vom Jahre 1457 im Anhang III und die Stammtafel in Vasari-Milanesi III, 105).[1]

1433 . . . . . . Er arbeitet für Mariotto d'Angelo, Kanonikus am Dom zu Arezzo die Terrakottatafel mit der Verkündigung, jetzt in der Sakristei daselbst (s. oben S. 38ff.).

1433, 24. April. Er übernimmt mit drei Genossen die Arbeiten an der Fassade der Fraternità di S. Maria della Misericordia zu Arezzo und stellt sie bis zum 23. Juli 1434 zu dem vereinbarten Preis von etwas über 800 Lire fertig (S. 34ff. und Anhang I Nr. 1, 2, 7 und 8).

1433, 17. und 18. Juni. Der »magister Bernardus architector«, der unter diesen Daten Bezahlung für Arbeiten empfängt, die er an der vatikanischen Palastkapelle Eugens IV geleistet, ist wahrscheinlich Rossellino (s. oben S. 35, Anm. 2). Es kann darunter nicht jener Bernardo di Lorenzo aus Florenz gemeint sein, der unter Paul II und Sixtus IV in Rom beschäftigt ist (*Müntz*, Les Arts à la Cour des Papes I, 232; II, 51; III, 77 und 208), denn dieser wurde erst 1447 in die Zunft der Maestri di pietra aufgenommen (*Milanesi*, Sulla storia dell' arte toscana, Siena 1873, p. 142).

1434, 21. März und 27. Mai. Bernardo übernimmt die Ausführung des Lünettenreliefs um 90 Gulden sowie der Statuen der Heiligen Donatus und Gregorius an der Fassade der Misericordia (S. 35 sowie Anhang I, Nr. 3

[1]) Über den Ursprung des Namens Gamberelli klärt uns die Portata auf: der Vater war in der Gegend von Settignano ansässig, die Gamberaja hiefs, ein Name, der sich bis heute in der herrlichen Villa, dem Besitz der Fürstin Ghika, erhalten hat. Ja, sie soll die Stelle des Grundbesitzes unserer Rossellini einnehmen (Carocci, I dintorni di Firenze, 1882, p. 32, und Arte e Storia, 1899, p. 39). Woher sie diesen letzteren Namen führen, ist unaufgeklärt; in den Urkunden kommt er ebensowenig vor, als einer der Brüder eine Arbeit je damit bezeichnet hat.

und 9) und stellt das erstere bis Ende Juni desselben, die letzteren bis August des folgenden Jahres fertig (Anhang I, Nr. 4, 5, 6 und 10).

1434, 31. Aug. Die Relieffiguren der Hl. Lorentino und Pergantino werden ihm um 6 Gulden in Auftrag gegeben (Anhang I, Nr. 11).

1435, erste Hälfte. Bernardo verfertigt für die Badia zu Arezzo ein Sakramentstabernakel (S. 41 und *Vasari* III, 102, Anm. 1).

1435, 20. Aug. Es wird ihm die Herstellung des Abschlussgesimses der Fassade der Misericordia um 50 Gulden mit der Verpflichtung übertragen, es binnen eines Jahres zu vollenden (S. 35 und Anhang I, Nr. 12 und 13).

1436, 1. Febr. bis 1437, 11. Mai. Bernardo führt in diesem Zeitraum für die Mönche der Badia von Florenz verschiedene Steinhauerarbeiten und — zwischen dem 22. September 1436 bis 15. Januar 1437 — ein Hostienciborium für die Sakristei der Kirche aus (S. 43 ff. und Anhang II).

1436, 26. Aug. erklärt sich der Meister für alle der Brüderschaft der Misericordia zu Arezzo geleisteten Arbeiten bezahlt (S. 35 und Anhang I, Nr. 14).

1439, Sept. Er erwirbt ein eigenes Haus im Viertel von S. Croce (s. sein Steuereinbekenntnis vom Jahre 1457 im Anhang III).

1443, 20. Jan. Bernardo ist Mitglied der Kommission, die ihr Gutachten darüber abzugeben hat, ob man die Fenster der Florentiner Domkuppel mit Glasgemälden zieren und wie man die Schränke der Sacrestia vecchia (dei canonici) ausführen solle (*Guasti*, La cupola di S. Maria del Fiore, Florenz 1857, p. 76, und *Cavallucci*, S. Maria del Fiore, Florenz 1881, 225 und 233).

1444 und 1445. Bernardo führt das Grabmal Leonardo Brunis (gest. 9. März 1444) in S. Croce aus (*Vasari* III, 97, und früher Billi; vergl. *Fabriczy*, Il libro di Antonio Billi, Firenze 1891, p. 26).[1]

1446, 24. Juni. Er erhält den Auftrag für die Thür der Sala del Concistoro im Palazzo pubblico zu Siena und führt ihn auch in den nächsten Monaten aus (s. oben S. 48).

1446—1451. In diesen Jahren entstand der Palazzo Ruccellai in Florenz (*Mazzanti e Del Badia*, Raccolta delle migliori fabbriche di Firenze, Florenz 1876 ff., führen die Steuerbekenntnisse des Erbauers Giovanni Ruccellai als Zeugnisse dafür auf, sowie einen vom Jahre 1455 datierenden Auftrag an Neri di Bicci zur Ausführung von Fresken, der voraussetzen lässt, dass der Bau damals fertig war).[2]

1447, 30. März. Rossellino erhält für ein in dem Amtslokal der Notare und Richter in Via del Proconsolo hergestelltes Rundfenster 13 Lire (»pro oculo audientie Libr. 13«; Arch. di Stato, Arte de' Giudici e Notai, Sentenze ed Exitus a. a. O.).

---

[1]) Ein Eintrag der wiederholt angezogenen Schuldnerliste Rossellinos in seiner Portata vom Jahre 1457 (Anhang III), des Wortlauts: »Da Cosimo de' Medici Lire 100«, bezieht sich vielleicht auf den Beitrag desselben, als anerkannten Staatsoberhauptes, zu den Kosten des auf öffentliche Kosten errichteten Grabmals.

[2]) Schon Antonio Billi (a. a. O. p. 26) führt, nicht wie später Vasari — die einzige Quelle für diese Attribution — L. B. Alberti, sondern Rossellino als dessen Architekten an, und wenn man seine nahe Verwandtschaft mit dem von Bernardo später erbauten Palazzo Piccolomini in Pienza in Betracht zieht, so wird die Annahme, dass er zum mindesten bei der Ausführung nach Albertis Entwurf die Hand im Spiele gehabt habe, nicht abzuweisen sein.

1447, 2. Aug. Rossellino übernimmt für das Oratorium der Misericordia bei S. Agostino degli Scolopi zu Empoli das Hochrelief der Verkündigung für 36 Gulden und liefert die Arbeit binnen vier Monaten ab (s. oben S. 47 und den Wortlaut des Vertrags bei *Müntz*, Archives des Arts, Paris 1890, p. 29).

1448 oder 1449. Er verfertigt ein Sakramentshäuschen für S. Maria Nuova in Florenz, jetzt im Chor daselbst befindlich.[1])

1450—1454. Für die Bauten, die Nikolaus V in diesen Jahren in Fabriano, Gualdo, Orvieto, Viterbo, Vicarello, Ostia und anderen Städten des Kirchenstaates ausführen liefs und die Vasari, die Angaben Manettis falsch auslegend, alle dem Rossellino zuschreibt, bezeugen die Urkunden nirgends seine Beteiligung. Aufser Ant. di Francesco Fiorentino, der 1450 in Fabriano und 1452 in Vicarello beschäftigt ist, und Beltrame da Varese, der 1451 an der Rocca von Orvieto arbeitet, sind die in den Registern der päpstlichen Kammer aus diesem Anlass verzeichneten Namen alle unbekannt (*Müntz*, Les arts à la cour des Papes I, 81, Anm. 3 und 160 ff).[2])

1451, 12. Juli. Rossellino übernimmt für S. Maria Novella, das Grabmal der Beata Villana (delle Botti, gest. 1360) bis zum Dezember dieses Jahres für 250 Lire herzustellen. Die im Zusatzvertrage vom 27. Januar 1452 bedungenen Ergänzungsarbeiten kamen nicht zur Ausführung, weil der Meister, seit Dezember 1451 schon in Rom beschäftigt, die nächsten Jahre hindurch dauernd dort verblieb (s. S. 49 und Anhang IV).

Ja, eine genauere Prüfung der Einzelformen am Palazzo Ruccellai muss uns davon überzeugen, dass diese vielmehr den spezifisch florentinischen Charakter der Formensprache Rossellinos als den der Ausdrucksweise Albertis tragen, die sich enger an römische Vorbilder schliefst. Man vergleiche nur darauf hin die Fassaden von S. Francesco in Rimini und S. Andrea in Mantua, ja selbst diejenige von S. Maria Novella mit der des Ruccellai-Palastes, um zu der Überzeugung zu gelangen, dass Rossellino auch die ganze Durchbildung des Details an letzterem angehört. — Die gegenüberliegende Loggia ist in Verhältnissen und Details zu gering, als dass man sie mit Alberti in Verbindung bringen könnte; sie wurde übrigens erst um 1468 begonnen (*Marcotti*, Un mercante fiorentino, Firenze 1881, p. 46 e 48). Billi schreibt sie dem Ant. di Migliorino Guidotti zu (s. über ihn *Fabriczy*, Il codice dell' Anonimo Gaddiano, Firenze 1893, p. 115, und *Franceschini*, S. Michele in Orto, Firenze 1892, p. 89, nota 1). Dass Bernardo übrigens mit Giov. Ruccellai in Verbindung gestanden habe, bezeugt ein Eintrag in der Schuldnerliste seiner Portata von 1457 (s. Anhang III): er hatte die bedeutende Summe von 169½ Goldgulden in seiner Bank deponiert. Vielleicht war es ein Teil seiner Entlohnung vom Palastbau her.

[1]) Zuerst von Bode (Cicerone, 5. Aufl., II, 386*c*) als eine Arbeit seiner Hand erkannt. Die ungefähre Zeit seines Entstehens ergiebt der folgende urkundliche Vermerk, der sich auf das von Ghiberti gelieferte Bronzesportello bezieht: 1450. A Lorenzo di Bartolomeo intagliatore fior: sei sol. 15 pic. portò Vettorio suo figluolo contanti, sono per resto d' un sportello di bronzo ci fece al tabernacolo del sacramento dello spedale delle donne (Archivio di S. Maria Nuova, Libro d' Uscita dal 1450 al 1451 a c. 67). Siehe die Milanesi-Handschriften in der Comunale zu Siena, Bd. P, III, 40, fol. 343^v.

[2]) Was *Ricci*, Storia dell' architettura II, 533, über Bernardo als Autor einiger dieser Bauten schreibt, entbehrt jeder urkundlichen, ja selbst einigermafsen gesicherten traditionellen Grundlage. *Rumohr*, Italienische Forschungen, Berlin 1839, II, S. 194, möchte ihm aufserdem die innere Hofhalle der Burg von Spoleto zuteilen. Uns ist weder diese noch der Marktplatz von Fabriano bekannt, also ein stilkritisches Urteil darüber verwehrt.

1451, 31. Dez. Er erhält als »ingiegniere di palazo« in Diensten Nikolaus' V zu Rom das Monatsgehalt von 15 Dukaten 10 Bolognini ausbezahlt. Gleiche Zahlungen sind bis Mai 1453 bezeugt (*Müntz*, a. a. O. I, 80, Anm. 5 und Giornale di erudizione artistica, Perugia 1877, VI, 200). Die Arbeiten, um die es sich hierbei handelte, betrafen nicht die Rekonstruktion des vatikanischen Palastes,[1] sondern — wie wir durch Gian. Manettis Vita Nicolai V (im Auszug bei *Müntz* I, 339) erfahren — den Neubau von St. Peter und die Wiederherstellung der Madonna della febbre (S. Andrea; *Müntz* I, 349). Inwieweit an den Projekten dazu L. B. Alberti beteiligt gewesen, ist nicht aufzuhellen (*G. Mancini*, Vita di L. B. Alberti, Florenz 1882, p. 341; *Dehio*, im Repertorium für Kunstgeschichte III, 257). Sehr wahrscheinlich aber ist, dass Bernardo nach der gelungenen Ausführung des Ruccellai-Palastes von ihm dem Papst empfohlen worden war. Ob er auch Anteil an der 1453 unternommenen Wiederherstellung der Leitung von Acqua Vergine und der Fontana Trevi gehabt — wie Vasari (II, 538) ihm einen solchen im Verein mit Alberti zuschreibt — ist urkundlich nicht zu erweisen (*Müntz* I, 156).

1452, 6. Mai. Rossellino erhält 25 Dukaten als Abschlagszahlung für einen Hebekran »da tirare roba in su la tore«, den er um 100 Dukaten herzustellen übernommen hatte (*Müntz* I, 81, Anm. 2; Giornale di erudizione artistica VI, 201). Andere Zahlungen dafür datieren vom 12. Juni und 7. Juli desselben Jahres.

1452, 27. Sept. und 15. Okt. Es wird ihm, der krank »in ne le stanze del agnolo« (vielleicht die obersten Gemächer in Castel S. Angelo, in der Höhe der Engelstatue) liegt, das Gehalt für Juli bis September ausgezahlt (Giornale di erudizione artistica, a. a. O.).

1452, 9. Nov. Er erhält 65 Dukaten als Restzahlung für das Hebezeug (s. unterm 6. Mai 1452) und als Anzahlung für ein zweites zu lieferndes »per lo lavoro de la tore e del muro grosso« (Giornale di erudizione artistica, a. a. O., und *Müntz* I, 81, Anm. 2). Offenbar handelt es sich hierbei um die Mauern und Türme, womit der Papst den Vatikan umgab und wovon einer, der sogenannte Torrione di Niccola V, in unvollendeter, überbauter Gestalt noch existiert (*Müntz* I, 115, Anm. 5).[2]

1452, 14. Nov. Rossellino beginnt mit den Restaurierungsarbeiten an S. Stefano rotondo und stellt dieselben — wie es scheint als Unternehmer — bis

---

[1]) Diese scheint in der Hand des obengenannten Ant. di Francesco da Firenze gelegen zu haben, über dessen Persönlichkeit wir wenig wissen (*Müntz* I, 81 ff.); zum mindesten kommt er von 1447 bis 1454 als »capomaestro di la fabricha di palazo« vor (Giornale di erudizione artistica VI, 198 ff.; *Müntz* I, 81, Anm. 3 und 116 ff.). Dass die fraglichen Arbeiten sich übrigens auf den zwischen der Sala dei Pontefici und der Torre Borgia gelegenen Flügel des Palastes bezogen, der von Grund auf durch Nikolaus V aufgeführt ward, haben *Ehrle und Stevenson* (Gli affreschi del Pinturicchio nell' Appartamento Borgia, Roma 1897, p. 31) klar erwiesen. — Alle diese römischen Bauten wurden von Beltrame di Martino da Varese als Generalunternehmer hergestellt; vom Juni 1452 bis Oktober 1454 kommen Zahlungen dafür an ihn im Betrage von 16000 Dukaten vor (*Müntz* I, 121 ff. und 139).

[2]) Auch sie wurden seit 1451 bis Ende 1453 durch Beltrame da Varese für die Summe von 15000 Dukaten ausgeführt (*Müntz* I, 159).

zum 3. Juni 1453 gegen eine Entlohnung von 1000 Dukaten fertig (Giornale di erudizione artistica VI, 201; *Müntz* I, 142). Sie betrafen Altäre, Thüren und Fenster in Marmor, den Verputz der Mauern und den Bodenbelag. Dagegen sagen die Zahlungsvermerke nichts von der auch bei dieser Gelegenheit erfolgten Vermauerung des äufseren Säulenkranzes (vergl. *R. Lanciani* in den Monumenti dei Lincei, Roma 1891, I, 503).[1])

1453, 3. Juni und 29. Dez. Unter diesen Daten kommt Rossellino mit 50 und 41 Dukaten als Gläubiger der Kurie vor, er war somit wahrscheinlich auch selbst bis Ende 1453 in Rom anwesend (Giornale di erudizione artistica VI, 201).

1456 . . . . . . Bernardo meifselt das Grabmal Orlando Medicis für S. Maria de' Servi (s. S. 48 ff.).

1457 . . . . . . Aus diesem Jahre datiert das einzige erhaltene Steuereinbekenntnis Rossellinos. Danach arbeitet er dazumal mit zweien seiner Brüder in gemeinsamer Werkstatt. Soll man daraus schliefsen, dass er erst vor kurzem in die Heimat zurückgekehrt war (s. Anhang III)?

1457, 15. Febr. Die Arte di Calimala giebt ihren Konsuln Auftrag, mit Rossellino behufs Herstellung der Marmortreppen, die in S. Miniato al monte vom Schiff in die Krypta führen, einen Vertrag abzuschliefsen. Im Dezember dieses Jahres ist die Arbeit in Ausführung begriffen.[2])

1457, Okt. bis 1458, Sept. In diesen Zeitraum fällt die Herstellung des Grabmals des B. Lorenzo da Ripafratta in S. Domenico zu Pistoja. Sicher entstand es im Atelier Bernardos, wahrscheinlich meifselte er die Statue des Verstorbenen sogar selbst (s. oben S. 52).

1458 . . . . . . In diesem Jahre wurde das Grabmal Neri Capponis für S. Spirito von dem gleichen Bildner, der am Monument Lorenzos da Ripafratta gearbeitet hatte, also ebenfalls im Atelier Rossellinos, wohl

---

[1]) Die flüchtige Freihandskizze des Grundrisses und eines Teils des Durchschnitts, Nr. 330 der Uffiziensammlung, die *Müntz*, Mélanges d'archéologie et d'histoire, &c. IX, 55, nach Bayersdorffer unserem Meister zuschreibt, ist vielmehr von Francesco di Giorgio Martini, wie die von seiner Hand herrührenden Beischriften unzweifelhaft beweisen.

[2]) Im Miscellaneenbande Nr. 3 des handschriftlichen Nachlasses G. Fel. Bertis, Archivars der Domopera, in der Nazionale zu Florenz findet sich unter dem Titel: Arte della Calimala, Filza 99 dell' Arte de' Mercatanti, intitolata: »Fatti e Memorie« (fol. 141—146) das Excerpt einer Aufzeichnung des Senators Carlo Strozzi mit einer Liste der seit Beginn des Trecento in S. Miniato al monte unter Mitwirkung der genannten Zunft entstandenen Arbeiten, darunter:

»a c. 215[t]. Convengasi con Bernardo di Matteo scarpellino per gli scaglioni di marmo »da farsi in detta chiesa per andare dalla parte da basso a quella di sopra — 15 febr. 1457 »(stile nuovo).«

»a c. 216[t]. Scale di marmo con spalliere di marmo si fanno drento in chiesa — »1 dic. 1457.«

»a c. 223[t]. Scale di marmo si fanno drento in chiesa per salire al coro — 16 aprile »1466.« Aus dem letzten Posten, der zwei Jahre nach Bernardos Tod datiert, ergiebt sich, dass unter den Treppen, die er ausführte, die in die Krypta führenden zu verstehen sind. Der gleiche Eintrag findet sich wiederholt fol. 77 des Bertischen Manuskripts. Das Original der Spogli Strozziani, dem er seine Excerpte entnahm, ist nicht unter den in der Nazionale und im Staatsarchiv bewahrten Bänden.

auch mit seiner Mitwirkung, ausgeführt. Es liegt nahe, hierin einen seiner beiden Brüder zu vermuten, mit denen er dazumal gemeinsame Werkstatt hielt, und zwar Giovanni (s. oben S. 53).

1460, 24. Juli. Nach diesem Zeitpunkt — dem Todesdatum Gemignano Inghiramis — wird dessen Grabmal in S. Francesco zu Prato in der Werkstatt der Brüder Rossellini gearbeitet. Bernardo, der zu dieser Zeit schon in Pienza weilte (s. das zweitfolgende Regest), hatte daran keinen Anteil (s. oben S. 53).

1460, Oktober. Katharina Piccolomini, Schwester Pius' II, kommt bei der Stadtbehörde von Siena um Befreiung von den Abgaben für die zum Zweck der Erbauung ihres Palastes nötigen Materialien, sowie um die Erlaubnis ein, dazu einen Teil der öffentlichen Strafse in Besitz zu nehmen, indem sie sich auf den von einem »valentissimo maestro« entworfenen Plan bezieht. Ihr Ersuchen wird unterm 9. Oktober 1460 gewährt (*Borghesi e Banchi*, Nuovi Documenti per la storia dell' arte senese, Siena 1898, p. 201; *Rumohr*, Italienische Forschungen II, 198). Es handelt sich um den sogenannten Palazzo delle Papesse, heute Nerucci, dessen — wie aus obigem erhellt — 1460 schon vorhandener Entwurf wohl auch von Rossellino herrührt, da wir ihm zur selben Zeit in Diensten Pius' II begegnen (s. das folgende Regest).[1])

1460, 18. Okt. Pius II erlässt eine Bulle, womit Begünstigungen für den Ankauf von Grund und Boden in Pienza gewährt werden (*Rumohr* II, 179). Zu dieser Frist ungefähr müssen also seine dortigen Bauten begonnen worden sein, nachdem er schon am 18. Mai 1459 den Baukonsens und Nachlass der Abgaben von der Sieneser Behörde erlangt hatte (*Borghesi e Banchi*, a. a. O., p. 217). Zur selben Zeit war Rossellino auch schon in Pienza anwesend.[2])

Unter gleichem Datum wird dem Papst von der Stadtbehörde Sienas gelegentlich Ankaufs der Bauplätze für den Palazzo Piccolomini daselbst die Hälfte der Vertragssporteln sowie der Abgaben für einzuführende Materialien erlassen (Rumohr II, 196).

1460, 28. Dez. Pius II weist die erste Zahlung an für den durch Rossellino zu erbauenden Dom und Familienpalast in Pienza (s. das Regest zum 21. August 1462 und Giornale di erudizione artistica VI, 130). Von da an folgen sich die Zahlungen von über 30000 Dukaten bis zum

[1]) Die Ausführung des Baues, bei der das ursprüngliche Projekt ins Derbere übersetzt worden zu sein scheint, wie der Vergleich mit Rossellinos Piccolomini-Palast zu Pienza zeigt, lag seit 1463 vorzugsweise in den Händen Ant. Federighis (*Gaye* I, 197 und *Milanesi*, Documenti per l' arte senese II, 323); auch Urbano da Cortona scheint 1471 daran gearbeitet zu haben (a. a. O. II, 348).

[2]) Beweis dessen der folgende Vermerk in den Büchern der Florentiner Domopera: »1461, 14. Dec. Bernardo Mattei lastraiolo qui ad presens est caput magister cupole et lanterne, antequam electus fuisset fuit missum pro eo qui erat Corsignanum Comitatus Senarum, pro habendo ab eo consilium certorum lapidum ... flor. auri quinque« (Archivio dell' Opera, Stanziamenti, a. a. O., fol. 98). Da nun Bernardo zu Beginn 1461 Dombaumeister wurde (s. das zweitfolgende Regest), so muss die obige Berufung aus Pienza (Corsignano) um die Wende von 1460 auf 1461 stattgehabt haben.

31. Dezember 1462 (*Müntz* I, 301, Anm. 4 und Giornale di erudizione artistica VI, 130—138).

1461, Beginn. Rossellino wird nach dem Tode Ant. Manettis (gest. 8. Nov. 1460) zum Capomaestro des Florentiner Doms ernannt und bekleidet diese Stelle bis an seinen Tod (*Guasti*, La cupola di S. Maria del fiore, Firenze 1857, p. 103).[1] Es gehört ihm daran die Vollendung der vier Exedren am äufseren Abschluss der Vierungspfeiler, namentlich aber die wesentliche Förderung des Laternenaufbaus (*Fabriczy*, Fil. Brunelleschi, Stuttgart 1892, S. 104 und 139).

1461, 8. Jan. Pius II weist 3000 Dukaten für Häuserankäufe an, an deren Stelle Palazzo Piccolomini in Siena erbaut werden soll. Andere Zahlungen erfolgen am 6. Mai 1461 und 1. Juni 1462 (*Müntz* I, 307, Giornale di erudizione artistica VI, 130 und 131). Dass Rossellino an diesem Bau mitgewirkt, lässt sich nur aus der Analogie seiner Anlage und Formen mit dem Palast in Pienza annehmen. Da er indes erst in der zweiten Hälfte 1469 in Angriff genommen wurde, so kann es sich im besten Falle nur um einen Entwurf dazu von seiner Hand handeln (*Gaye* I, 218, und *Milanesi*, a. a. O. II, 337).[2]

1461, 20. Juli. Rossellino und ein sonst unbekannter Genosse desselben werden für 132 Steinkugeln, die sie in Rom für päpstliche Kanonen geliefert hatten, mit 44 Dukaten bezahlt (*Müntz* I, 232, Anm. 4).

1462, 20. April. Bernardo schliefst mit den Operaj des Domes von Pistoja einen Vertrag betreffs Lieferung des Grabmals Fil. Lazzaris für S. Domenico binnen 18 Monaten gegen 200 Goldgulden Entlohnung (*Milanesi*, Nuovi documenti per l'arte toscana, Roma 1893, Nr. 133). Seine Inanspruchnahme bei den Bauten zu Pienza, dann sein 1464 erfolgter Tod hindern ihn an dessen Ausführung. Er hinterlässt es: »ne compiuta ne in alcuno modo facta«, worauf die Arbeit am 29. Oktober 1464 seinen Brüdern Giovanni und Antonio übertragen und von ihnen 1468 abgeliefert wird (*Milanesi*, a. a. O., Nr. 135). Antonio gehört auch das Reliefbildnis Donato Medicis im Dom zu Pistoja an. Sein Datum (1475) schliefst die in der italienischen Litteratur behauptete Autorschaft Bernardos aus (vergl. *Vasari* III, 97, Anm. 2, und *Tigri*, Guida di Pistoja, 1854, p. 140).

1462, 21. Aug. »M.° Bernardo da Fiorenza lo quale murò la chiesa e lo palazo di Pienzia« erhält von Pius II 100 Dukaten zum Geschenk (*Müntz* I, 303, und Giornale di erudizione artistica VI, 135). Auch in seinen Kommentarien bestätigt der Papst, dass »Bernardus natione Florentinus«

---

[1]) In den Büchern der Domopera ist er zuletzt am 16. April 1463 als »Capomaestro della Cupola e Lanterna« aufgeführt (Arch. dell' Opera, Libro o Bastardello dal 1462 al 1465 c. 7t).

[2]) Als Capomaestro kommt 1472 ein Martino di Giorgio da Varena vor; an den Bildhauerarbeiten war bis nach 1509 Lorenzo Marinna beschäftigt (Guida artist. di Siena, 1863, p. 93). Jacopo Piccolomini, einer der Neffen und Erben Pius' II, führt in seinem Steuereinbekenntnis vom Jahre 1484 den »palazo nuovo principiato« mit den Worten an: »el quale è in termine che non si può abitare ...... ma per volerlo finire al disegno principiato .... vi sarà spesa di migliaia di fiorini, ecc.« (*Borghesi e Banchi*, a. a. O. p. 333).

der Architekt dieser Bauten gewesen sei (Auszug daraus bei *Müntz* I, 359). Sie wurden somit in der unglaublich kurzen Zeit von nicht einmal ganz zwei Jahren aufgeführt.

1462, 29. Aug. Der neuerbaute Dom von Pienza wird am Feste der Enthauptung Johannis geweiht (aus den Kommentarien mitgeteilt bei *Müntz* I, 360).

1462, 2. Sept. Pius II lässt einen Platz für den Bau des Palazzo del Comune in Pienza um 106 Dukaten 8 Grossi ankaufen (Giornale di erudizione artistica VI, 136).

1462, 17. Sept. Der Schwester des Papstes, Mad. Caterina, werden 120 Dukaten 1 Grosso für den Bau ihres Sieneser Palastes angewiesen (Giornale di erudizione artistica VI, 142). Zwei andere Zahlungen von je 100 Dukaten erfolgen zu gleichem Zweck am 2. Jan. und 3. Febr. 1464 (*Müntz* I, 307 und 308).

1462, 22. Sept. Ein zweiter Grund und ein zweites Haus werden für den Bau des Palazzo del Comune zu Pienza für 1359 Dukaten 3 Grossi angekauft (*Müntz* I, 303).

1462, 4. Okt. »M.º Puccio [Jacopo] di Pauolo da Fiorenza, nipote e compagnio di m.º Bernardo« erhält die erste Abschlagszahlung für den Campanile am Dom und den Ratspalast zu Pienza, welche Bauten Rossellino im Verein mit ihm um den Pauschalbetrag von 2700 Dukaten auszuführen übernommen hatte (*Müntz* I, 303; Giornale di erudizione artistica VI, 137). Andere Zahlungen erfolgen am 24. Dezember 1462, am 30. März, 10. April, 7. Juli 1463, die letzte am 17. August des gleichen Jahres. Danach scheinen die genannten Gebäude in weniger als einem Jahre errichtet worden zu sein (*Müntz* I, 303 und 304; Giornale di erudizione artistica VI, 137—142).

1463, 1. Juni. Um diesen Zeitpunkt muss Rossellino nach Florenz zurückgekehrt sein (*Gaye* I, 198).

1464, 23. Sept. Er wird — nach langem Leiden im 55. Lebensjahre verschieden — in S. Pier Maggiore bestattet.[1])

ANHANG

I. Urkundliche Belege zur Ausführung der Fassade der Misericordia zu Arezzo und ihres Skulpturenschmuckes

(Aus dem Archiv der Fraternità di S. Maria della Misericordia)

1. Venerdì a dì xxiiij.º d' aprile 1433. A Bernardo di Matteo da Settingnano m.ro di pietra, Giovanni di Piero di Ciori da Settingnano, Ciechino di Giagio da Settingnano e Giuliano di Nanni da Settingnano deliberaro ch' e sopradetti maestri di pietra facessero il lavorio di la Fraternita. Essi promisoro (*sic*) averlo fatto per tutto il mese di ottobre prossimo che viene, chome per mano di ser Nastasgio notaio di la chasa si contiene (Giornale 1433—1435, a carta 7v).

[1]) *Vasari* III, 102, Anm. 1 giebt fälschlich S. Maria del Fiore an. Im Libro de' morti de' Medici e Speziali, vol. 245 del 1459 al 1515, fol. 74t heifst es: adj xxiij dj septenbre [1464] Bernardo lastraiuolo rip[osto] in s. piero magiore di lungo male.

2. Venerdì a dì 16 ottobre 1433. In nel palazzo predetto fu deliberato per li rettori che il tempo di l' aloghasgione del lavorio di la facciata sia prorogato ai maestri per tutto novembre prossimo che viene (l. c. a carta 32^r).

3. Domenicha a dì 21 di marçо 1434. Item providero e hordinaro e stanziaro che Chiaromanno camarlingo predetto dià e paghi a m.^{ro} Bernardo di ...... da Settingnano fiorini dieci cioè lire 40 per parte di suo salario di fiorini 90 per salario di nostra donna (l. c. a c. 51^r).

4. Domenicha a dì 17 di giugno 1434. Fu deliberato che Piero di Franc.^{o} camarlingo di la Fraternita possa e a lui sia lecito vendere tanto grano che monti fiorini cinquanta del grano di la casa, e' quali dia e paghi a Chiaromanno di Grighoro camarlingo di la facciata, i quali el detto Chiaromanno dià e paghi a Bernardo m.^{ro} predetto per parte di suo salario di fiorini novanta, i quali esso dia avere per suo salario di facitura di nostra donna .... fior. 50 (l. c. a. c. 57^v).

5. Mercoledì 30 cioè ultimo di giungno 1434. A Simo(?) provveditore predetto l. 3, 4, 8 per spese facte in vino, pane e carne, cascio e frutta per li maestri e manovali quando si tirò su nostra donna sopra la porta di detta Fraternita, e per colatione facta a miss. lo vicario e al capitulo dela pieve e del veschovado e a' trombetti che vennero a honorare dicta nostra Madre e cantare il divino uffitio e a molti altri cittadini che furono presenti (l. c. a c. 58^v).

6. Venerdì a dì 16 di luglio 1434. Chiaromanno di Grighorio provveditore e camarlingo de la facciata dià e paghi a Bernardo da Settingnano m.^{ro} di scharpello per parte di suo salaro di nostra donna ...... fior. 30 (l. c. a c. 61^r).

7. Venerdì a dì 23 di luglio 1434. Nel palazzo dei priori nella loro audientia fu deliberato per detti rettori che Chiaromanno di Grigoro camarlingo di la facciata dià e paghi a Bernardo, Ciechino, Giuliano e Giovanni da Settingnano scarpellatori ogni resto che dovessino avere per loro salaro del lavorio di la facciata, che monta d' accordo de le parti l. 802 s. 8 (l. c. a c. 61).

8. Domenicha a dì primo d' aghosto 1434. Giuliano di Nanni, Bernardo di Matteo, Ciechino di Giagi, Giovanni di Piero, tutti da Settingnano del piviere di Ripoli del quartiere di santo Giovanni di Firenze maestri di scharpello, confessaro avere auto da Chiaromanno di Grighoro camarlingo e provveditore di detta facciata, così in verità ebbero e ricievero in più volte e in più partite lire ottociento dieci, soldi due in fiorini, grossi e quattrini (l. c. a c. 61^v).

9. Giovedì a dì 27 di maggio 1434. Item deliberaro che Chiaromanno di Grigoro camarlengo di la facciata dia e paghi al' infrascritti per le infrascritte ragioni .... A Rosso del Ciennaroso e a Checho d' Agnolino detto Lodola per tre dì dati con due paia di buoi a trassinare le pietre per le fighure di santo Donato e santo Grighoro, in tutto

l. 12 s. 10 (l. c. a c. 55^r).

10. Die xx mensis augusti [1435]. Item [rectores] stantiaverunt eidem Chiaromanno quod similiter det et solvat dicto Bernardo pro cavatura lapidum tempore preterito videlicet pro figuris sanctorum Donati et Gregorii l. 4 s. 13 (Stanz. e Delib. 1430—1437 a c. 67^r).

11. Martedì a dì ultimo d' aghosto 1434. Item alogharo a m.^{ro} Bernardo m.^{ro} de 'ntaglio due fighure di santo Lorentino e Persentino che vanno in detta facciata da lato il manto di nostra donna, le quali promise fare belle, di meço rilievo secondo il disegno dato a dichiarisgione d' onni bono maestro, le quali promise dare fatte e cavate a tutte sue spese per tutto ottobre che viene; e loro promisero darli e pagarli per sua fattura fra cavatura e carratura fiorini sei a lire quattro per fiorino (Giornale 1433—1435 a c. 63^r).

12. Venerdì a dì 22 di luglio 1435. Item feciono commessione a Michele di Conte e Marcho di Luca due del numero dei rettori in potere aloghare a m.^{ro} Bernardo m.^{ro} d' intaglio il lavorio che si deba fare overo compassi et c. che si deba fare sopra la facciata dinanzi a la casa di detta fraternita, e col concio da lato di sopra verso e fondachi vechi, non passando la somma di fiorini sessantacinque d' oro (Stanz. e Delib. 1435 a c. 10^r).

13. Sabato a dì 20 d' aghosto 1435. Item dicto dì congregati detti rectori, aloghorono a m.^{ro} Bernardo di Matteo da Settingnano m.^{ro} di scharpello il lavorio, cioè uno bechatellato

con compassi sono sopra la facciata a sommo a la chasa di la Fraternita, in nella forma che detto m.[ro] Bernardo dede il disegnio, esietto [eccetto] che le teste le quali il farle e non farle rimane ala discritione di detto m.[ro]; il qual disegnio è nella casa di detta Fraternita apresso ser Agnolo di Gratia not. di detta Fraternita. E a piè d' esso disegnio è scritto le pietre e mesure di detto lavorio per prezzo in tutto di fiorini 50 d' oro. E debba e così promette detto m.[ro] Bernardo aver fornito eldetto lavorio infra uno anno prossimo che dia avenire oggidì cominciando; con patto che detto m.[ro] Bernardo debba fare el detto lavorio a tutte sue spese in cavare, condurre pietre e murare e ogni altra cosa, salvochè di ferri e piombo che bisognassi per aconcime di detto lavorio come spranghe e cose simili (l. c. a c. 11[v]).

14. Die veneris xxvj mensis augusti [1436]. Magister Bernardus Mattei de Settingnano magister lapidum sive scalpelli sponte fecit fin[al]em quietationem de omni et toto eo et de omnibus et singulis quantitatibus pecunie et florenorum auri, quod quam seu quas dictus Bernardus petere et exigere posset a dicta Fraternitate usque in presentem diem, occasione et pretextu cujuscumque laborerii sive hedificii, quarumcumque figurarum et conci facti per dictum Bernardum (Stanz. e Delib. 1430—1437 a c. 67[v]).

* * *

II. Rechnungsvermerke über die Arbeiten Rossellinos für die Badia zu Florenz

(Aus dem Florentiner Staatsarchiv, Abteilung Conventi soppressi, Badia di Firenze, No. 1 Giornale segnato B dal 1435 al 1441)

Fol. 1: 1435 (gewöhnliche Zeitrechnung 1436) 1 febrajo. A bernardo di Matteo lastraiuolo lire quattro portò contanti disse per dare a un maestro aveva fatto l' arco de' busti di dormitorio. — A bernardo di matteo lastraiuolo una prieta (sic) di camino cogli stipiti e due beccatelli pertutto braccia .... £. 1

Fol. 3: 1435 (1436) 11 febrajo. A bernardo di Matteo scarpellatore libr. quattro pi(ccoli) porto conta(nti) per parte di concio Ll. 4

Fol. 4: 1435. (1436) 16 febrajo. A bernardo di Matteo scarpellatore L. 12 pi(ccoli) porto aldetto conta(nti) per parte del lavorio Ll. 12

Fol. 7: 1435 (1436) adj 3 dj marzo. A bernardo di matteo scarpellatore Ll. quattro pi(ccoli) porto edetto in bolognini Ll. 4

Fol. 9: 1435 (1436) adj 14 di marzo. A bernardo di matteo scharpellatore Ll. 3 fs. 10 pi(ccoli) per lui a giovannj di ghoro charadore porto eldetto per rechatura d' una soglia d' una finestra Ll. 3 fs. 10

Fol. 11: 1435 (1436) adj 24 di marzo. A Bernardo dj matteo lastrajuolo fj(orino) uno d' oro in oro porto conta(nti) per parte del lavorio Ll. 4 fs. 10

Fol. 13[t]: 1436 adj 7 d' aprile. A bernardo dj matteo iscarpellatore Ll. 6 pi(ccoli) porto cont.(anti) per parte dj concio Ll. 6

Fol. 14[t]: 1436 adj 14 d' aprile. A bernardo di matteo lastraiuolo fj(orino) uno d' oro largo porto conta(nti) fj. 1 ss. 8

Fol. 16[t]: 1436 adj 24 d' aprile. A bernardo di matteo lastraiuolo Ll. quatro pi(ccoli) porto eldetto in qua(ttrini) Ll. 4

Fol. 17[t]: 1436 adj 28 d' aprile. A bernardo di matteo lastraiuolo Ll. quatro fs. xi plj (piccoli) porto contt(anti) in fj(orino) uno largo Ll. 4 ss. 11

Fol. 18: 1436 adj 2 dj maggio. A bernardo di matteo lastraiuolo finestre quatro murate in dormentorio nuovo nelle cielle .... finestre 4 con archetto. — A luj detto uno uscio dj falda grossa[1]) murato in dormentoro nuovo chonuno archo sopra .... uscio

[1]) Über die Bedeutung von »falda grossa« vergl. *Fabriczy*, Fil. Brunelleschi, Stuttgart 1892, S. 568, Anm. 1.

uno. A luj detto una finestra grande la quale si debba murare in dormentorio in testa dj detto . . . . . . finestra una.

Fol. 20[t]: 1436 adj 19 dj maggio. A bernardo dj matteo scarpellatore una ruota dj prieta (sic) per arrotare ferrj fj. uno.

Fol. 22: 1436 adj 26 dj maggio. A bernardo di mateo lastraiuolo in porsan piero Ll. sej porto contt(anti) in quattrinj Ll. 6

Fol. 23: 1436 adj 1° di giugno. A bernardo dj . . . . . lastraiuolo finastra una mišesj in ciella del cielleraio

Fol. 25: 1436 adj 16 di giugno. A bernardo dj matteo lastraiuolo Ll. otto plj (piccoli) porto contt(anti) in quattr(ini) Ll. 8

Fol. 27[t]: 1436 adj 29 di giugno. A bernardo dj matteo lastraiuolo Ll. cinque per luj a chimjento dj giovannj a loro conto in su le finestre de marmj Ll. 5

Fol. 28: 1436 adj 5 di luglio. A bernardo dj matteo lastraiuolo Ll. tre plj (piccoli) per luj a chimento dj giovannj da rovezano porto contt(anti) — Ll. 3

Fol. 29: 1436 adj 7 di luglio. A bernardo dj matteo lastraiuolo Ll. due plj (piccoli) porto contt(anti) in quatt(rini) Ll. 2

Fol. 32[t]: 1436 adj 21 di luglio. A bernardo dj matteo Ll. quatro pi(ccoli) per luj a chimentj di nannj da varlunga scarpellatore porto cont(tanti) sono per resto dopere dallui lavorate per insino a questo Ll. 4

Fol. 32: 1436 adj 28 di luglio. Uno stipito di macingnjo stropiciato (geglättet) e murato a pie della schala va in su il terazo e piu uno archo dj duepezj dj macingnjo stropiciato murato sopra a detto stipito.

Fol. 38: 1436 adj 21 d' aghosto. A bernardo dj matteo lastraiuolo uno chardinaletto per una finestra ferrata sotto l' anfermaria (sic) ff.

Fol. 41: 1436 adj 6 di settenbre Ll. quattro pli (piccoli) porto eldetto conttj. fj. — ll. 4

Fol. 42: 1436 adj 22 di settenbre. A bernardo dj matteo fj. uno d' oro di camera porto eldetto per parte del *tabernaculo* fj. 1 ll. — ss. 5 d. 6

Fol. 42[t]: 1436 adj 22 di settenbre. Alla sagrestia ll(ire) quatro per luj a bernardo di matteo lastraiulo porto conttj. per pagare un suo balzello (Abgabe) fj. — ll. 4

Fol. 50[t]: 1436 adj 20 d' ottobre. A bernardo lastraiuolo ll. tre plj (piccoli) porto contt(ant)j in quattr(ini) Ll. 3 fs. —

Fol. 52[t]: 1436 adj 31 d' ottobre. Alla sagrastia Ll. sej ss. XV per luj a bernardo dj matteo lastraiuolo porto edetto contt(ant)j per parte del *tabernacholo* fj. — Ll. 6 fs. 15

Fol. 54[t]: 1436 adj 10 dj novembre. Alla segrestia Ll. dodicj perloro a bernardo dj mateo lastraiuolo porto conttj in quatt. per parte del *tabernacholo* fj. — Ll. 12 fs. —

Fol. 59: 1436 adj 30 dj novembre. Vuolsj porre credjtore bernarddo lastraiuolo d' opere $7\frac{1}{1}$ lavora il suo gharzone alle finestre ando alle canpora e per piu altre cose fece pelle campora.

Fol. 61: 1436 adj 6 di dicembre. Vuolsj porre creditore bernardo lastraiuolo d' opere $2\frac{1}{3}$ lequalj a lavorato uno suo gharzone alle canpora al pozo cioe dadj 3 insino adj 5.

Fol. 64: 1436 adj 22 dj dicembre. A bernardo dj mateo lastraiuolo fj. uno n° (?) porto cont(anti) in fj. 1° n° fj. — ll. 4 ss. 10

Fol. 68: 1436 (gew. Stil 1437) adj 15 di genaio. Alla segrestia del monasterio Ll. quatro perluj a bernardo dj mateo per portta dj 1° *tabernacholo* fallo alla segrestia fj. — Ll. 4

Fol. 69[t]: 1436 (1437) adj 22 di genaio. A bernardo dj mateo lastraiuolo una soglia dj br(accia) 2 ando alle chanpora per metere per chardinale al chamjno soglia 1.[a]

Fol. 70: 1436 (1437) adj 24 di genaio. Vuolsj porre creditore bernardo scharpellatore dj $1\frac{1}{1}$ opera lavoro il fratello afare i buchj nelle cielle di dormjtorio nuovo dove stanno le stanghe.

Fol. 70: 1436 (1437) adj 26 di genaio. A bernarddo dj mateo lastraiuolo ll. quattro plj (piccoli) porto contt(anti) in quatt(rini) Ll. 4

Fol. 72[t]: 1436 (1437) adj 16 di febraio. A bernarddo dj mateo lastraiuolo ll. quatro plj per luj a chimentj dj giovannj da rovezano scharpellatore porto contt. Ll. 4

Fol. 76t: 1436 (1437) adj 9 di marzo. A bernardo lastraiuolo fs XVII port. contt. fs. 17

Fol. 81t: 1437 adj 6 d' aprile. Vuolsj porre creditore bernardo lastraiuolo dj Ll. 70 ss. 17 sono per piu choncj avutj daluj come apare alprimo speziale C a c(arte) 52.

Fol. 82: 1437 adj 6 d' aprile. Vuolsj porre debitore bernardo dj mateo lastraiuolo dj lire sette plj (piccoli) equalj cj da per salvestro dj filippo ranierj per parte della pigione della bottegha tiene da detto salvestro e disse era il resto della pigione per insino adj p.° (primo) dj magio 1437.

Fol. 89: 1437 adj 11 di magio. Vuolsj porre creditore bernardo dj mateo lastraiuolo dj 1° truogho grande mando alle champora d' acordo Ll. 6

A Bernardo sopradetto ll. sej porto contt(antj) per pregio djsopradetto truogho

Ll. 6 ss. —

* * *

III. Steuereinbekenntnis Bernardo Rossellinos vom Jahre 1457

(Aus dem Florentiner Staatsarchiv, Portate al catasto del 1457, Quartiere S. Giovanni, Gonfalone Chiave, filza 829 n.° 671)

Bernardo di mateo di domenicho gamberegli noneha (non ne ha) chatasto, fugli posta la graveza perlj opportunj chonsigli a dichiarazione di chonservadori delle leggi. dice la posta Bernardo di matteo di domenicho e frattegli Ganbareglli

ebbono di valsente	s. 14
ebbono di graveza	s. 12

Sustanze

Una chasa posta nello popolo di sc̄o (santo) ambrosio ... compera' la da S(er) anbrogo (sic) angemj adi ... (leer) di settenbre 1439 carta p(er) mano di S(er) pagolo dj S(er) Simone paga' lj costo fj. $108\frac{1}{2}$.

Piu pezj diterra comperatj dapiu personj (sic) posti nella corte (?) di castello sc̄o Giovanj valdarno disopra luogho detto aqua viva (in der nun folgenden Specifikation des Grundbesitzes finden sich zwei Grundstücke, die am 26. Januar 1448 [st. com. 1449] um 20 Gulden — zwei weitere, die am 10. Oktober 1453 um 38 Gulden — eins, das am 20. November des gleichen Jahres um $22\frac{1}{2}$ fl. — drei andere, die am 22. September, 15. und 16. Dezember 1455 um $64\frac{1}{4}$ fl. — eins [ohne Datumabgabe] um 50 fl. — eins am 7. März 1456 [st. com. 1457] um 17 fl. — una casetta, die am 15. März 1456 [st. com. 1457] um 23 fl. — endlich una vingnia, die am 14. Dezember 1450 um 35 fl. angekauft wurden, alle insgesamt zum Werte von 408 Gulden 12 Soldi 3 Denari angeschlagen).

La quinta parte debenj dimatteo mio padre edjcilio suo fratello equalj benj sono nelpopolo di sc̄a maria assettignano luogho detto *gambaraia* cioe un pezo diterra (folgen nähere Angaben darüber) e una casa per nostro habitare (folgt nähere Beschreibung) e uno pezo disode (ungebautes Land) posto nel popolo disc̄o lorenzo avincigliata (folgen nähere Details, angeschlagen zu 39 Gulden 12 Soldi 11 Denari).

Traficho

Truovomj a fare larte dello scharpello nella bottegha tiene apigione giovannj e tomaso di matteo mia fratelli, dannone lanno di picione fj. 18 a giovannj di nicholaio da filichaia, posta nel popolo di santa margherita overo santo stefano della badia.

Truovomj indetta bottega e fuorj dibottegha piupezj dimarmo dipiu ragionj divaluta dj fj. 50.

Epiu micitruovo pezzj dj macignj lavoratj e non lavoratj di stima di fj. 10 incircha.

Debitorj

Da Cosimo demedicj	Ll. 100
da Bartolo tedaldj	Ll. 16
. . . .	

dallarte diporta santa maria . . . . Ll. 390
dalla chiesa di sc̄o Tomaso . . . . Ll. 5
dalle redj dimess(er) Orlando . . . . . . Ll. 141
. . . .
datadeo dissimone dacangalandj . . . . . Ll. 32
dalle redj dibuonsignore ſpineglij . . . . . Ll. 25
daluca pittj . . . . Ll. 30
. . . .
dalla conpagnia della nuntiata daempolj . . Ll. 8
. . . .
da vectorio dilorenzo dibartolucj . . . . . Ll. 8
Agnolo dj m(esser) palla strozj . . . . . . Ll. 10
da m(esser) charlo pandolfinj . . . . . . Ll. 20
da giovannj russelaj e li (compagni) banchierj
fj. 169½ l(arghi) equalj tenghon in deposto
da me bernardo . . . . fj. 169½ l(arghi)
. . . .
Nerino dj nannj bizi . . . . Ll. 47
Andrea di nofrj lastraiuolo . . . . Ll. 80
. . . .

Incharichi

A Jacopo dj cristofano dapietra santta per 12 charata dj marmj
marecho gia fa piu tempo . . . . Ll. 129
Mona antonia dona che fu dj mateo di cerj de avere da me
fj. 37 l(arghi) equali d(enari) [o] avuti in calcjna da piero
guaschonj e oglj adare a m̄ā antonia perche luj era suo
debitore . . . . Ll. 199 ss. 16

Boche

Bernardo sopradetto . . . . danni 48
Mona Mattea sua donna 40
Gilio suo figliuolo 18
Govan (sic) batista suo figliuolo 17
Francescha sua figliuola 10
Girolamo suo figliuolo 3

Beni alienatj

Uno pezo di terra ... vende adj 7 di marzo 1456 per pregio di fj. 28 ... posto nella terra di Terra nuova.

Uno pezo di terra posto in Castello S.° Giovannj vendello per pregio di fj. 10 (das Datum des Verkaufs fehlt).

Als Endresultat der von dem Katasterbeamten auf Grund des vorstehenden Einbekenntnisses zusammengestellten Vermögensbilanz ergiebt sich ein Deficit von 710 Gulden 18 Soldi 10 Denari, infolgedessen Bernardo auch nur mit einer Kopfsteuer von 8 Soldi belastet wird.

* * *

IV. Vertrag betreffs Herstellung des Grabmals der Beata Villana
(Nach der im handschriftlichen Nachlass G. Milanesis in der Comunale zu Siena, P. III, 44, p. 226—228 vorhandenen Kopie)[1]

Sia manifesto a chi vedrà la presente scritta, come egl' è certa chosa che Bernardo di Matteo lastraiuolo, del popolo di santo Ambrogio, da Settignano, a tolto a fare da me frate

[1] Über die Herkunft derselben bemerkt Milanesi a. a. O.: Copia del Dei esistente nell' archivio ... (leer) avuta dal cav. Luigi Passerini. Gegen das von *Richa*, Chiese fiorentine

Bastiano di Jacopo [Benintendi, nipote della B. Villana] sindacho e prochuratore del convento di Santa Maria Novella, una sepoltura di marmo, la quale àe a stare nel muro sotto il Crocifisso che è di sopra al corpo della beata Villana, in questo modo cioe. Che la detta sepoltura cominci in terra [con] uno fregio di marmo nero, alto uno terzo, lungho braccie tre e sette ottavi, di sopra a questo una basa di marmo biancho lungha braccia tre e mezzo, grosso uno sesto, scorniciata pulita. Di sopra, una tavola di marmo rosso, lungha braccia tre e uno quarto, alta uno braccio e uno terzo, ricinta la detta tavola d' una corniciuzza morta, dolce e ben pulita. E di sopra la detta tavola una cornice di marmo bianco, scorniciata bene con intagli belli, crossa (sic) uno sesto, larcha (sic) uno terzo. Tutte le dette cose faccino una testa di chassa di sepoltura con cornicie di sotto e di sopra, alta in tutto col fregio nero braccia due. E poi di sopra alla detta chassa uno padiglione di marmo bianco, di larghezza il di fuori di braccia quattro iscarso, alto dalla chassa in su braccia due e mezzo, colla testa del lione. Sotto il detto padiglione la figura della beata Villana a chiacere (sic) intagliata di mezzo rilievo di lunghezza di braccia tre, come sta quella che v' è di poco rilievo. Di poi sotto il detto padiglione aè a essere due Angnoli di mezzo rilievo, iquali ànno a tenere coll' una mano il panno del padiglione e coll' altra una carta, cioè uno epitaffio con quelle lettere che io gli dirò, intagliate e messe di nero a olio. El detto drappo, cioè il panno del padiglione vadi giù insino appresso alla basa della chassa. El detto drappo sia frangiato intorno isbrizzato [sprizzato, macchiato] d' oro. E poi dentro del campo del padiglione di drieto brocchato d' oro e d' altro colore nero e brocchato di fuori variato da quelli di dentro. E tutto il detto lavorio ritorni alto con ugni (sic) suo lavorio braccia quattro e mezzo, e largho come è detto di sopra.

Ancora il detto Bernardo abbia a tagliare e smurare e murare, e a mandare via i calcinacci, e affare tutto il detto lavorio netto a ogni sua spesa d' oro e d' ogni altra cosa exetto che io abbia solo affare alzare il Crocifisso, quello e quanto sarà di bisogno a mia spesa, tanto che 'l detto lavorio ci si possa porre sotto.[1]) E per le dette cose io frate Bastiano di Jacopo sopradetto di licenzia del mio Priore debbo dare al detto Bernardo lire ducento cinquanta di detto lavorio. El detto Bernardo promette, sotto la pena di fiorini venti, darci fatto il detto lavorio per tutto dicembro proximo che viene.

E io frate Bastiano gli obricho (sic), come sindacho e procuratore, i fructi del podere di Marignolla, che in chaso che io nol paghasse, abbia di potere ricorrere quivi. Alla quale scritta si soscriverà il detto Bernardo essere contento alle dette cose di sua propria mano a questa scritta, la quale io frate Bastiano ò fatta di sua volontà questo dì 12 di luglio 1451. E ancora frate Guido di Michele al presente Priore del convento di Santa Maria Novella dammi licentia e d' essere contento alle dette cose. E ò uno disegno di sua mano come à stare il detto lavorio, il quale disegno ò io frate Bastiano detto ò a tenere apresso di me.[2])

Io Bernardo di Matteo sopradetto sono contento quanto di sopra si contiene,[3]) e per chiareza di ciò mi sono soscritto di mia propria mano questo dì 12 luglio 1451.

Io frate Guido di Michele Priore al presente di Sancta Maria Novella do licentia al detto frate Bastiano che facci fare el detto lavorio, e obbligarsi alla detta spesa, e per chiarezza di ciò mi sono soscripto alla detta scripta di mia propria mano questo dì XII di luglio 1451.

Ancora siamo rimasi d' acordo di fare una giunta a detto lavorio in questo modo, cioè: due stipiti di marmo biancho chon uno archo su a mezzo tondo, e scorniciato a modo

---

III, 51, veröffentlichte Exemplar, dem eine ihm vom P. Vinc. Fineschi, Archivar von S. Maria Novella, mitgeteilte Abschrift des Originals zu Grunde liegt, zeigt unser Text neben kleineren Abweichungen mehrere Zusätze, die manche Unklarheit der Richaschen Lesung beseitigen. Diese scheint demnach nicht vollständig gewesen zu sein.

[1]) Vorstehender Satz, vom Beginn des neuen Alinea an, fehlt bei Richa.

[2]) Das ganze Alinea, von »E io frate Bastiano« an, fehlt bei Richa.

[3]) Das Folgende, bis zum Schluss des nächsten Absatzes (»questo dì XII di luglio 1451«) ist bei Richa nicht vorhanden.

d'architrave lavorato dolce, gli stipiti alti braccia due e mezzo, larghi gli stipiti in faccia mezzo braccio, crossi (sic) uno quarto. Di tutta detta aggiunta d'ogni spesa che vi va fornito a pieno e a perfectione, come detto è nell'altro, e messo di colore azzurro fine il campo,[1]) gli debbo dare lire cento, e chosì siamo rimasti d'accordo. E che alzare il tabernacolo del crocifisso sia a spesa del detto Bernardo, e per chiarezza di ciò il detto Bernardo si soscriverrà di sua mano essere contento alla detta giunta questo dì 27 di gennaio 1451. E debbe avere fatto detto lavorio per di qua a Pasqua di Resurressio prosima che viene.

E se io Frate Bastiano volesse ridurre in minore quantità il tabernacholo di detto Crocifisso, io l'abbia affare a mie spese, e ridotto che fosse in minore qualità, egli l'abbia affare appichare nel muro in quel modo che gli parrà che stia bene a sue spese, e chosì dato ispichato a sua spesa. Solo toccha a me frate Bastiano a pachare (sic) la spesa di ridurlo a minore qualità, se mi parrà: ogn' altra spesa d'ogni minima chosa toccha al detto Bernardo e compagni.

Io Bernardo di Matteo sono chontento quanto di sopra si chontiene, asietto che il Crocifisso non sono tenuto a paghare nè ferro, nè piombo, nè dipintura, ne maistiero di legniame, ma ogni altra chosa alle mie spese. E più debbo fare una chornignia (sic) di marmo intagliata nel modo del padiglione, ma chadono a mie spese oggi questo dì 27 di gennaio 1451, annullando ogni pena soprascritta, e salvo ogni giusto impedimento.[2])

DIE MALEREI AM MITTELRHEIN IM XV JAHRHUNDERT UND DER MEISTER DER DARMSTÄDTER PASSIONSSCENEN

VON HENRY THODE

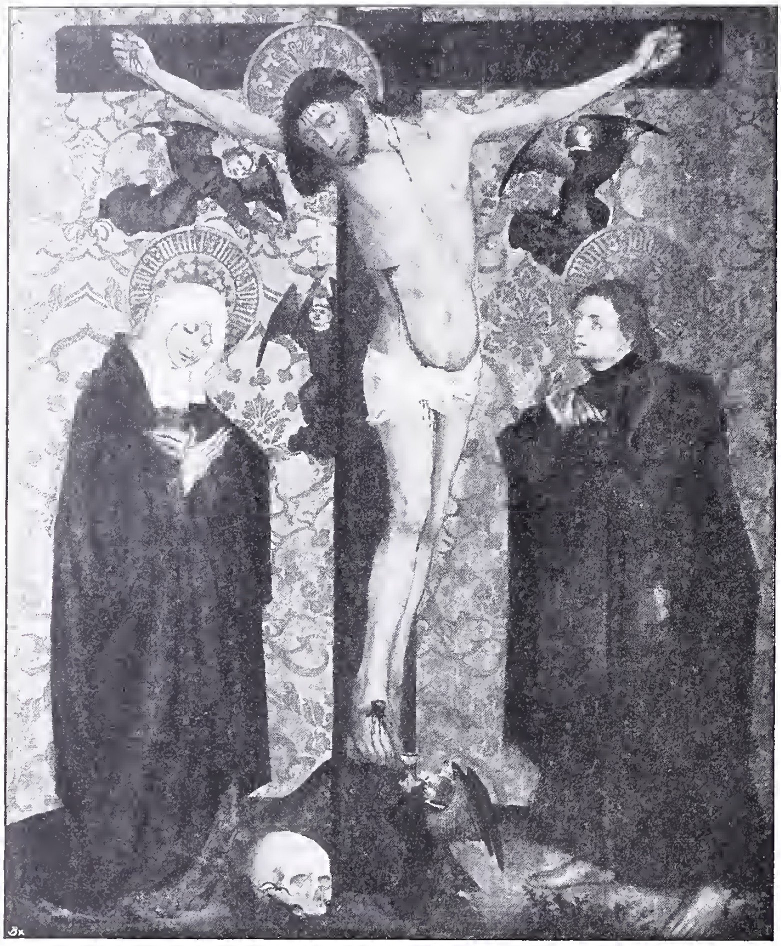
II

Finden wir demnach in der ersten Phase der Malerei des XV Jahrhunderts am Mittelrhein in den vier Hauptwerken, erstens: im Ortenberger Altar eine möglicherweise originale, vielleicht aber auch von Schwaben her beeinflusste Richtung, zweitens: in dem Altar der Frankfurter Peterskirche kölnischen Einfluss, drittens: in den Seligenstädter Heiligen fränkischen Stil, und viertens: in dem Frankfurter Kalvarienberg italienische Manier, so möchte uns ein der zweiten Phase, also der Mitte des Jahrhunderts angehörendes Werk glauben machen, dass der künstlerische Stil dieser Zeit am Mittelrhein von Köln her bestimmt wurde, wäre es möglich, aus einem Bilde auf die allgemeine Richtung zu schliefsen. Dieses bedeutende Gemälde, Eigentum des Waisenhauses, aber im Städtischen Museum zu Frankfurt a.M. aufbewahrt, zeigt auf gemustertem Goldgrund den *Gekreuzigten* von Engeln umflattert zwischen Maria und Johannes. Es ist die grofsartige Schöpfung eines hervorragenden Künstlers, welcher — dies beglaubigen nicht allein die charakteristischen Engelfiguren mit den runden Köpfen, sondern auch die anderen Typen, vor allem Maria, und die tiefe gesättigte

[1]) Von »Di tutta detta aggiunta« bis »campo« fehlt der Text bei Richa; ebenso vom Beginn des nächsten Satzes: »E che alzare« bis »essere contento alla detta giunta«.

[2]) Die letzten beiden Alinea kommen bei Richa nicht vor.

braune Farbenstimmung — in engem Zusammenhang mit Stephan Lochner gestanden haben muss. Das schöne monumentale Werk dürfte schwerlich vor den fünfziger Jahren entstanden sein, und so unterliegt eine neuerdings von Otto Donner von Richter geäufserte Vermutung, es sei das im Jahre 1445 dem Meister Hans von Metz für die Barfüfserkirche in Auftrag gegebene Gemälde, doch einigem Bedenken. Sollte schon



Meister des Frankfurter Kruzifixes
Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes
Im Städtischen Museum zu Frankfurt a. M.

1445 ein Apostel der Kunst Stephans nach Frankfurt a. M. gekommen sein? Es ist nicht undenkbar, aber nicht wahrscheinlich. Auch ist die in jenem Dokument gegebene Beschreibung: »ein crucifix mit unsers herren verscheidung, Marien und als vil da bij gesten mag« doch zu unbestimmt, als dass man auf ihr fufsen könnte, vielmehr dürfte man ihr eher entnehmen, dass es sich um eine Kreuzigung handelte. Mit Erstaunen nimmt man wahr, in wie hohem Grade der Künstler Lochners Stil sich zu eigen gemacht hat, ja bei längerem Verweilen könnte sich der Betrachter, welcher

alle sonstigen Werke der Schule Lochners sich vor die Phantasie ruft, zu der Vermutung gedrängt sehen, der Meister des Bildes sei kein anderer als Lochner selbst. Dann aber wird er in dieser Meinung doch wieder durch die Wahrnehmung stilistischer Verschiedenheiten beirrt: die starkknochige Bildung des Johanneskopfes und die längliche Form der ausdrucksvoll bewegten Hände finden in Meister Stephans Werken kein Analogon. Mit dessen Christus im Germanischen Museum verglichen, zeigt der Gekreuzigte stärkere Ausbiegung in der Haltung und eine höhere Vollendung in Zeichnung und Modellierung des Nackten. Eine gröfsere Strenge und Herbheit endlich ist der ganzen künstlerischen Auffassung eigentümlich, und hierin erscheint der Maler mehr dem Nürnberger Meister des Tucherschen Altars als Lochner verwandt. So müssen wir ihn denn als einen durch Lochner beeinflussten, aber vielleicht auch mit Pfennings Werken bekannten Künstler auffassen und ihm vorläufig unter dem Namen: »*der Meister des Frankfurter Kruzifixes*« eine Stelle neben, ja mitten inne zwischen Lochner und Pfenning in der deutschen Kunstgeschichte zuerkennen.

War er am Mittelrhein zu Hause? Wiederum entzieht sich diese Frage einer sicheren Beantwortung. Denn auch der von Otto Donner von Richter gegebene Hinweis (Berichte des freien Deutschen Hochstiftes) auf eine von der gleichen Hand ausgeführte Miniatur eines Kruzifixus in dem Manuskript Nr. 20 der Frankfurter Stadtbibliothek vermag doch höchstens auszusagen, dass der Maler eine Zeit lang am Main thätig gewesen ist.

In die Zeit seiner Thätigkeit oder um nur wenig später fällt nun aber auch das Schaffen des *Meisters der Darmstädter Passion*, dessen von flandrischer Kunst hergeleiteter Stil sich durchaus von dem seinen unterscheidet. Ob nun der Meister der Passion ein Schwabe oder ein Rheinfranke ist, das einzige wohl, was sich vorläufig über die zweite Phase der Malerei am Mittelrhein aussagen lässt, ist — da der ursprüngliche Aufbewahrungsort der Darmstädter und Berliner Tafeln nicht bestimmbar ist — dieses, dass damals die kölnische Richtung Lochners und niederländischer Einfluss dort Eingang gefunden hat. Es ist die Zeit der Thätigkeit Sebald Fyolls, Walters, Hans vom Steins, Hans Walchs und Meiltzheimers in Frankfurt a. M.

Die dritte Epoche der deutschen Malerei im XV Jahrhundert, welche in Köln durch den Meister des Marienlebens, in Nürnberg durch Hans Pleydenwurff, in Schwaben durch Friedrich Herlin, Schongauer und Hans Schülein eingeleitet wird, ist, wie bekannt, durch den Einfluss der niederländischen Kunst, und zwar vor allem Rogier van der Weydens und des Dirk Bouts, gekennzeichnet und zeigt in ihrer Entwickelung den allmählichen Sieg des deutschen Geistes über die entlehnten Kunstformen. Welche Erscheinungen treten uns in diesem Zeitraum, also von etwa 1460 bis 1500, am Mittelrhein entgegen? Hier betreten wir das Gebiet, auf dem man, die frühere Zeit noch vernachlässigend, neuerdings Umsicht zu halten begonnen hat, ohne jedoch zu klaren Anschauungen gelangt zu sein.

Als das Werk, von dem der Ausgangspunkt zu nehmen wäre, möchte ich ein bisher wenig beachtetes Bild in der Darmstädter Galerie (Nr. 175) bezeichnen. Der Verfasser des Kataloges war auf nicht unrichtiger Fährte, wenn er, freilich unter der irrtümlichen Aufschrift: »Niederrheinisch« es verzeichnend, in den einleitenden Worten auf die Richtung des Meisters der Lyversberger Passion hinwies, denn in der That scheint mir die Beziehung zu dem Meister des Marienlebens ganz unverkennbar. Mit ebensogrofser Sicherheit aber darf man in diesem Maler einen in unserer Maingegend thätigen bezeichnen, der nur seine Studien bei jenem Kölner gemacht hat. Das durch

hohe Qualitäten ausgezeichnete Gemälde zeigt auf Goldgrund einen von zahlreichen blaugewandeten Engeln umschwebten *Christus am Kreuze*, neben welchem auf grünem Rasenboden die in Blau gekleidete, die Hände krampfende Maria und der in Grasgrün und Kirschrot gewandete, ausschreitende Johannes zu sehen sind. Ein Stifter in geistlicher Tracht umarmt den Leidensstamm.

Zeigen die lebendig und mannigfach bewegten, entzückenden Engel mit ihrem üppigen Haar, den schwalbenartigen Flügeln und den langen Gewandspitzen die unmittelbare Beziehung zum Meister des Marienlebens, und tritt diese sehr ersichtlich auch in der nur etwas breiter in den Zügen gebildeten, fein in gelblichem Ton modellierten Christusgestalt hervor, könnte die edle, schöne Erscheinung Marias an Schongauer gemahnen, so ist der kindliche, liebliche Johannes mit dem weichen, sanft gewellten, blonden Haar eine sehr originelle Schöpfung des Meisters, der, wenn auch an den Kölner sich anschliefsend, doch in hohem Grade, auch in den Farben und in dem einfachen Landschaftlichen: Bäumen mit dicken, durch Hervorhebung der einzelnen Blätter gegliederten Laubkronen, seine eigene Art wahrt. Ein feinempfindender Künstler von zartem Geschmack, lebhaftem Gefühl und einer auf das naiv Natürliche gerichteten Phantasie.

Das Bild ist zuerst von Kaemmerer erwähnt worden, der es dem Meister des Hausbuches zuschrieb. Auch Flechsig nahm es in die grofse Liste der von ihm verzeichneten Werke auf. Unzweifelhaft nun scheint es mir allerdings, dass der von Daniel Burckhardt entdeckte *Freiburger Kalvarienberg* (im Städtischen Museum) von der gleichen Hand herstammt; die vergleichbaren Figuren: Christus, Maria und Johannes sprechen hierfür, ebenso wie die malerische Behandlung und die Farben, in überzeugender Weise. Dieses in vieler Hinsicht merkwürdige Werk, das in dieser Zeitschrift (Bd. XX, S. 174 ff.) durch Lehrs veröffentlicht worden ist, dürfte später als der Darmstädter Kruzifixus entstanden sein und offenbart die Originalität des Meisters in den figurenreichen Kompositionen in viel höherem Grade. Sie verrät sich schon in der eigentümlichen Anordnung der »Kreuzigung«, nämlich in der Zusammenstellung der drei Kreuze in der Mitte, in der Anbringung der würfelnden Soldaten und einiger anderer Figuren am Fufse jener und in der Bildung gedrängter Gruppen zu beiden Seiten, also in der sehr ausgebildeten Dreiteilung, obgleich dieser Gedanke dem Maler offenbar durch das Altarbild des Meisters des Marienlebens in Cues eingegeben wurde, auf welchem diese Anordnung durch die Form der Tafel mit ihrer Erhöhung in der Mitte bedingt erscheint. Wie zwei sich stauende Wellen schliefsen die seitlichen Figurenmassen, die der Übersichtlichkeit wegen auf einem nach hinten ansteigenden Terrain aufgestellt sind, die drei Kreuze ein. Diese, frei vom Himmel sich abhebend, werden so, isoliert, zu besonders eindrucksvoller Erscheinung gebracht. Reiche mannigfaltige Trachten dienen dazu, die Individualisierung der Gestalten, welche schon in hohem Grade durch die Typenbildung hervorgebracht ist, zu verstärken. Bei ruhiger Haltung wirken die Gestalten durch die Lebendigkeit des Blickes doch sehr unmittelbar, das Würfeln der Soldaten und die Teilnahme der Knechte an diesem Vorgang ist mit drastischer Natürlichkeit geschildert, auch die Gruppe des Mannes mit seinem Sohne links zeigt eine bis an das Humoristische streifende Charakteristik. So zeigt sich, bei sehr veränderter Formen- und Farbensprache, doch dem ganzen künstlerischen Geiste, den man als einen kontemplativen, nicht dramatischen, bezeichnen muss, nach eine grofse Verwandtschaft mit dem Meister der Darmstädter Passion, und die Vermutung, dass letzterer am Mittelrhein als ein Vorgänger des anderen zu Hause war, gewinnt an Glaubwürdigkeit. Dass dessen

Helldunkelbestrebungen nicht fortgesetzt erscheinen, darf nicht verwundern, da der flandrische Einfluss in dieser Zeit nach dem Lichten, Klaren hin drängte.

Auf den Flügeln des Freiburger Kalvarienberges, welche Christus vor Kaiphas und das »Ecce homo« darstellen, geht das Genrehafte der Auffassung schon in das Phantastische, Bizarre über.

Zu diesen Bildern darf unbedenklich, wie es auch, nach dem Vorgange der anderen Forscher, die Meinung von Lehrs ist, als Arbeit der gleichen Meisterhand die »*Auferstehung*« in *Sigmaringen* (Nr. 18) gestellt werden.

Dass der Meister des Freiburger Kalvarienberges — denn wir thuen gut, ihn vorläufig so zu nennen — in den Niederlanden gewesen sei, dafür ist seinen Werken kein Beweis zu entnehmen. Wohl aber erscheint es mir, wie gesagt, unzweifelhaft, dass er in seiner Jugend (etwa in den fünfziger Jahren des Jahrhunderts) in Köln gewesen ist und hier von dem Meister des Marienlebens gelernt hat. Schnell aber entwickelte sich seine originelle künstlerische Anschauung, wie sie ganz ausgeprägt in den Freiburger Tafeln sich geltend macht. Dieselben müssen in den sechziger, spätestens den siebziger Jahren entstanden sein.

Der von Lehrs ausgesprochenen Ansicht, dass alle übrigen von Flechsig zusammengestellten Bilder von anderen Malern herstammen, schliefse ich mich im wesentlichen an. Nur bezüglich der *Mainzer Marienlegende* bin ich nach manchen Schwankungen doch zu der Ansicht gelangt, dass sie späte und freilich bei weitem nicht so fein, vielmehr handwerksmäfsig rasch ausgeführte Arbeiten desselben Meisters oder wenigstens nach dessen Zeichnungen in seiner Werkstatt angefertigt sein könnten. In dem jugendlichen Manne auf der »Darstellung im Tempel« dürfte man dann freilich ein Bildnis des Bestellers, nicht das des Künstlers sehen. Auch hier erweist sich dieser als ein lebendiger Erzähler, der nunmehr aber durch reizvolle helle landschaftliche Hintergründe und geschickte Architekturumgebung den Eindruck der von ihm mit Anmut und Humor geschilderten Vorgänge zu verstärken weifs.

Die Schongauersche Kunst scheint ihm nicht unbekannt geblieben zu sein, wenn ihre Einwirkung auch nur auf Einzelheiten beschränkt ist. Die männlichen Figuren haben die kurzen, untersetzten, bisweilen zwergenhaft wirkenden Proportionen des Freiburger Kalvarienberges, zeigen üppiges weiches, öfters gelbblondes Haar, das häufig poetisch elegant frisiert über die Wangen nach vorn herabfällt, ziemlich derbe und grofse bald gebogene, bald aufgeworfene Nasen; die Bauern und die Schriftgelehrten in der Synagoge sind stark humoristisch karikiert, der Frauentypus zeigt ein volles Oval, eine kräftige Nase mit etwas verdickter Kuppe, fleischige Lippen und kurzes Kinn, die Gewandung fällt in krausem kleinen Faltengewirr auf den Boden.

Diese 1505 datierten Tafeln kamen nach Hotho (Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei II, 231) aus dem Mainzer Benediktinerkloster unter dem Namen Matthias Grünewald in die Galerie. Er meinte, sie könnten vielleicht von Hans Grünewald, dessen Vater, sein, und hebt den »wunderlichen Widerspruch« hervor, »in dem die hässlichen Physiognomien der Hirten und Könige zum Ausdruck tiefer Andacht gezwungen sind«. Ob die Geburt Christi in Schleifsheim (Nr. 136), wie Scheibler wollte, von demselben Maler herrührt, muss ich dahingestellt sein lassen, da mir das Bild nicht erinnerlich ist. Früher hielt ich es für schwäbisch, wie dies auch in Bayersdorffers Katalog behauptet wird (um 1520). Ein Bild aus des Künstlers Werkstatt ist die *Erscheinung Christi vor Magdalena* in der Kirche zu Studernheim (Photographie von Herrn Neeb).

Behalten nun aber, wie es mir scheint, in der Zuschreibung des Marienlebens an den Meister des Kalvarienberges Kaemmerer und Flechsig Lehrs gegenüber recht, so lernen wir einen mittelrheinischen Maler kennen, der eine lange Schaffenszeit, von etwa 1465 bis nach 1505, gehabt hat. Dies würde sich sehr wohl mit der Annahme vereinigen, der Maler sei kein anderer als *der Meister des Hausbuches*, denn auch dieser erscheint nach seinen Stichen als ein Künstler, welcher einen langen, und zwar den gleichen Zeitraum hindurch thätig gewesen sein muss. Die von Friedländer, Kaemmerer, Flechsig und Lehrs hervorgehobene und im einzelnen nach-



Anbetung der Könige
Aus dem Mainzer Marienleben



Darstellung im Tempel
Aus dem Mainzer Marienleben

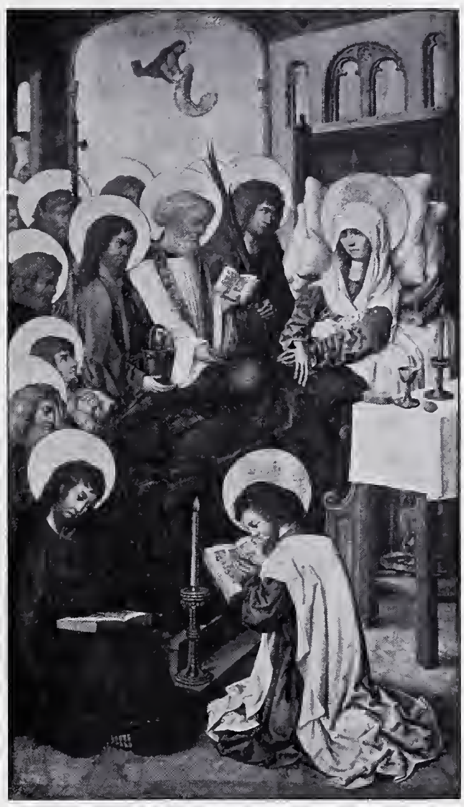
gewiesene Übereinstimmung des Stiles in den Stichen und Bildern ist eine so grofse, dass an der Identität des Malers und des Radierers wohl nicht mehr gezweifelt werden kann. Nur bleibt Eines schwierig zu erklären, wie nämlich zu gleicher Zeit mit dem scharf und klar gezeichneten Marienleben jene von freiester Kunst zeugenden späten Radierungen, wie z. B. die Kreuzigung (L. 15), die Anbetung der heiligen drei Könige (L. 10), die heilige Familie am Rosenstock (L. 28), entstehen konnten, Blätter, in denen ein rein malerisches, wie oft hervorgehoben worden ist, Rembrandtsches Prinzip zu so überraschender Ausbildung gelangt ist. Der scheinbare Widerspruch löst sich auf, wenn wir annehmen — und hierzu sind wir durchaus berechtigt —, dass der Zeichner, die leicht gehorchende und skizzierende Nadel in der Hand, wagen durfte, was dem

durch technische Schwierigkeiten und Gewohnheiten gebundenen Maler noch versagt blieb. In seinen Radierungen ein bahnbrechender Neuerer, hält er in seinen Gemälden im wesentlichen an den Traditionen fest, wenn dieselben auch Versuche besonderer Lichtwirkung (Flügel in Freiburg) und ausgebildeterer Luftperspektive (das Landschaftliche in Mainz) zeigen.

Dass die Heimat des originellen Meisters Mainz oder Frankfurt a. M. war, darf als festgestellt betrachtet werden, trotz Hachmeisters Versuch, ihn mit Wilhelm Pleydenwurff und Dürer in Nürnberg selbst in Beziehung zu bringen. Empfänglich für künst-



Mariä Tempelgang
Aus dem Mainzer Marienleben



Der Tod der Maria
Aus dem Mainzer Marienleben

lerische Eindrücke wie für die Natur, verrät er von der frühen Zeit an, da er, wie dargelegt wurde und wie aus einem Vergleiche auch der Stiche (vergl. die Schergentypen mit der Lyversberger Passion) hervorgeht, beim Meister des Marienlebens in die Schule ging, doch seine Selbständigkeit in hohem Grade. Nur allgemeine Anklänge verraten es, dass er die Stiche des E. S. und Schongauers, Bilder der kölnischen Schule (vergl. den zu Fufse kämpfenden hl. Georg L. 33 mit der Darstellung auf dem Georgsaltar in Köln), Zeitbloms (s. die vier Propheten L. 1—4), was die Harzensche Hypothese hervorgerufen hat, und Holbeins d. Ä. (s. besonders Barbara und Katharina L. 46 und 47), was Lippmanns Meinung erklärt, gekannt hat. Die Beziehungen zu Holbein dürften persönlicher Art gewesen sein, denn 1500 und

1501 lebte dieser ja in Frankfurt a. M., mit dem grofsen Altarwerk der Dominikanerkirche beschäftigt. Wie endlich hätten zu diesem lebendigen Geist nicht auch Dürers Holzschnitte und Stiche sprechen sollen? Bisher hat man nur darauf hingewiesen, dass Dürer durch ihn Anregungen gewann, und dies ist gewiss wahr; nunmehr aber, da die lange Lebensdauer des Rheinfranken unzweifelhaft ist und seine reifsten mit der Nadel hervorgebrachten Schöpfungen gewiss dem XVI Jahrhundert angehören, darf wohl die Vermutung aufgestellt werden, dass er seinerseits von Dürer gelernt hat, namentlich was das Landschaftliche anbetrifft, denn erst in seinen späteren Arbeiten gewinnt dasselbe eine grofse Bedeutung, und zwar in Formen und Motiven, deren Beziehung zur Dürerschen Kunst man längst erkannt hat. Dass letzterer hier der Gebende war, scheint mir besonders der Hintergrund auf den Mainzer Bildern zu beweisen. Vielleicht ist auch die späte heilige Familie am Rosenstock (L. 28) als eine Nachfolgerin von Dürers Madonna mit der Heuschrecke (B. 44) — und nicht umgekehrt — zu betrachten. Alle Eindrücke aber von fremder Kunst werden, wie gesagt, in so freier und so stark persönlicher Weise umgestaltet, dass nur wenige andere Künstler der Zeit sich ihm an Originalität vergleichen lassen. Seine Selbständigkeit wurzelt eben in dem ungemein naiven Verhältnis zur Wirklichkeit und in einer gleich ungemeinen Lebendigkeit der Phantasie.

Und der Name dieses Meisters? Es konnte einen Augenblick scheinen, als sei er gefunden. Die völlige Unhaltbarkeit von Flechsigs These, Nikolaus Schit, der Maler des Altarwerkes von Gelnhausen, sei der Meister des Hausbuches, ist aber von Lehrs nachgewiesen worden. Eine andere Vermutung drängt sich mir auf. Dürer kannte und schätzte einen Maler in Frankfurt a. M. Am 21. März 1509 schrieb er, sein eigenes Werk betreffend, an Jakob Heller: »Mein Lob begehre ich allein unter den Sachverständigen zu finden. Und wenn Martin Hess sie (die Tafel) Euch loben wird, so könnt ihr desto mehr Vertrauen darauf haben«. Und in dem Briefe vom 26. August heifst es: »und grüfst mir Euern Maler Martin Hess«.

Aus diesen Stellen geht wohl hervor, dass Martin Hess in jener Zeit der bedeutendste Künstler in Frankfurt a. M. war, denn auf sein Urteil als ein entscheidendes weist Dürer Heller hin. Dass der Meister des Hausbuches 1509 noch am Leben war, ist durchaus denkbar; dass er in Frankfurt a. M. gearbeitet hat, beweist die vom Stecher bxg nach ihm angefertigte Kopie des Wappens der Familien von Rohrbach und Holzhausen. Sollte nicht unser Künstler, dessen Beziehungen zu Dürer wir ja kennen, *Martin Hess* geheifsen haben? Zu beweisen ist dies freilich nicht, aber die Hypothese darf doch aufgestellt werden!

Als der erste vielleicht am Mittelrhein hat nun dieser Künstler eine eigentliche Schule begründet.

In ganz naher Beziehung muss zu ihm der Meister des *Seligenstädter Altares* gestanden haben, wie zuerst Kaemmerer gesehen hat (Darmstadt, Galerie 211—215). Das Werk, aus Flechsigs ausführlicher Besprechung bekannt, besteht aus vier Breittafeln, welche die Verkündigung, die Geburt, die Anbetung der Könige und die Beschneidung, und aus zwei Hochtafeln, welche die Heiligen Paulus und Petrus darstellen. Bei grofser Verwandtschaft dem Geiste und den Typen nach unterscheiden sich die Bilder doch in manchem Wesentlichen von dem Mainzer Marienleben. Zunächst ist die Farbengebung eine ganz andere: als charakteristisch erscheint die reichliche Anwendung von Weifs, das gern mit einem mittleren Blau zusammengestellt wird. Die

Bewegung der Figuren ist steifer, ihr Ausdruck weniger lebendig, die Hände haben eine unbewegtere, hölzerne Form, an Stelle der eigentümlichen langen, schmalen Ohrform findet sich eine dickere und rundlichere, die Gewandung zeigt schlichtere, flachere Falten mit Angelhakenende, der Raum ist nicht tief, der Ausblick in eine Landschaftsferne vermieden; die Architektur auf der »Geburt« und »Anbetung«, aus grofsen, zum Teil ruinenhaft durchbrochenen Steinquadern geformt, ist mit sauber naturalistisch ausgeführten Pflanzen bewachsen. Unter den Kopftypen finden wir teils solche, welche denen des Lehrers ganz nachgebildet, nur etwas derber und ungefüger sind, wobei ein Übertreiben der Eigentümlichkeiten jenes, namentlich in der Überfülle des Lockenhaares, sich bemerkbar macht, teils andersartige eigentümlich karikaturenhafte Gestaltungen, wie den langnasigen Mann im Hintergrund der Beschneidung und die verwandte bärtige, sonderbare, nagetierartige Physiognomie des Paulus. Offenbar verbinden sich bei dem Maler mit den vorwaltenden Elementen der Kunst seines Meisters Eindrücke, die er von anderer Seite her empfangen hat. Und es scheint mir nicht schwer, diese näher zu bestimmen. Erstens nämlich hat er Schongauers Stiche fleifsig studiert. Diesen entnimmt er im allgemeinen seine Gewandbehandlung, im einzelnen seine Ruinenarchitektur mit ihrer Vegetation und die Grundzüge der Komposition der »Anbetung der Könige«, auf welchen Stich der freilich verrohte Typus des knieenden Alten direkt hinweist. Zweitens aber, und dies macht sich in der Farbenwahl und in jenen eigentümlichen Typen geltend, hat er von Hans Holbeins d. Ä. Altarwerk in Frankfurt a. M. zu lernen gewusst. Die Entstehungszeit des Altars dürfte nach 1505 anzusetzen sein, da der Maler offenbar die Mainzer Bilder gekannt hat.

In vielen Einzelheiten erinnert an die Darmstädter Bilder die breite figurenreiche Tafel der »*Kreuzaufrichtung*« im Städtischen Museum zu *Frankfurt a. M.* (Besitz des Allgemeinen Almosenkastens). In einer hellbräunlichen Hügellandschaft von weichen Formen mit wenig Vegetation ist rechts die Vorbereitung des Kreuzes, auf dem Christus sitzt, links die Annagelung ans Kreuz, in der Mitte die Kreuzaufrichtung geschildert. Die Komposition ist ganz zerstreut, die Figuren sind lebhaft bewegt und zeigen sowohl die lang- als die kurznasigen karikierten Typen. Das Weifs und Blau erscheint auch hier. So möchte ich das sonderbare Bild dem Künstler zuschreiben.

Ein zweiter direkter Schüler des Hausbuchmeisters ist der *Meister der Sebastianlegende*, die im Bischöflichen Hause zu Mainz aufbewahrt wird (Photographien des Herrn Neeb). Auf acht Tafeln wird mit der ganzen Munterkeit des uns nun bereits wohlbekannten rheinfränkischen Temperamentes die sonst selten behandelte Geschichte erzählt. Grofse Köpfe mit übergrofsen lebendigen Augen, starke fleischige, zumeist gebogene Nasen, ein sehr kurzes eigentümlich vorgeschobenes Kinn, offene Münder, die die Zähne etwas sehen lassen, mit emporgezogenen Winkeln, einzeln spiralförmig gelocktes oder weiches welliges Haar sind den untersetzten zwergenhaften Figuren eigen. Die Ausführung ist flüssig breit. Ein phantastischer Zug, welcher zu barocken Übertreibungen und gewagten Motiven verführt, drängt sich entscheidend in den Vordergrund. Der Stil des Lehrers ist bei diesem Schüler zur Manier geworden, doch lässt sich dem letzteren eine frische Empfindung und kecke Gestaltungslust nicht absprechen. Er erzählt drauf los, manchmal geradezu in einem Märchenton, und führt die Personen seiner Geschichte mit voller Konsequenz als bestimmte scharf gekennzeichnete Individualitäten durch: den naiven, freundlichen, aber etwas beschränkt aussehenden jungen Heiligen, den verlegenen alten König (eine Nachbildung des Typus des Fackelträgers auf dem Freiburger Bilde: Christus vor Kaiphas) mit der weifsen Haarflut und dem Riesenbart, den bösartigen philisterhaften Berater, ja selbst

die einzelnen Schergen. Auf allen Tafeln erscheinen sie, genau gleichgebildet, wieder. Dadurch wird die Schilderung ganz besonders wirksam und einheitlich. In dem Landschaftlichen beschränkt er sich auf sehr weniges: felsiges oder hügeliges Terrain, einmal (ähnlich wie auf der Radierung der Jagd L.72) in Winterstimmung. Es ist ein durchaus kurioser Maler, nicht ohne Begabung und individuelle Art, in seiner Neigung zum Maſslosen ein Vorläufer Grünewalds.



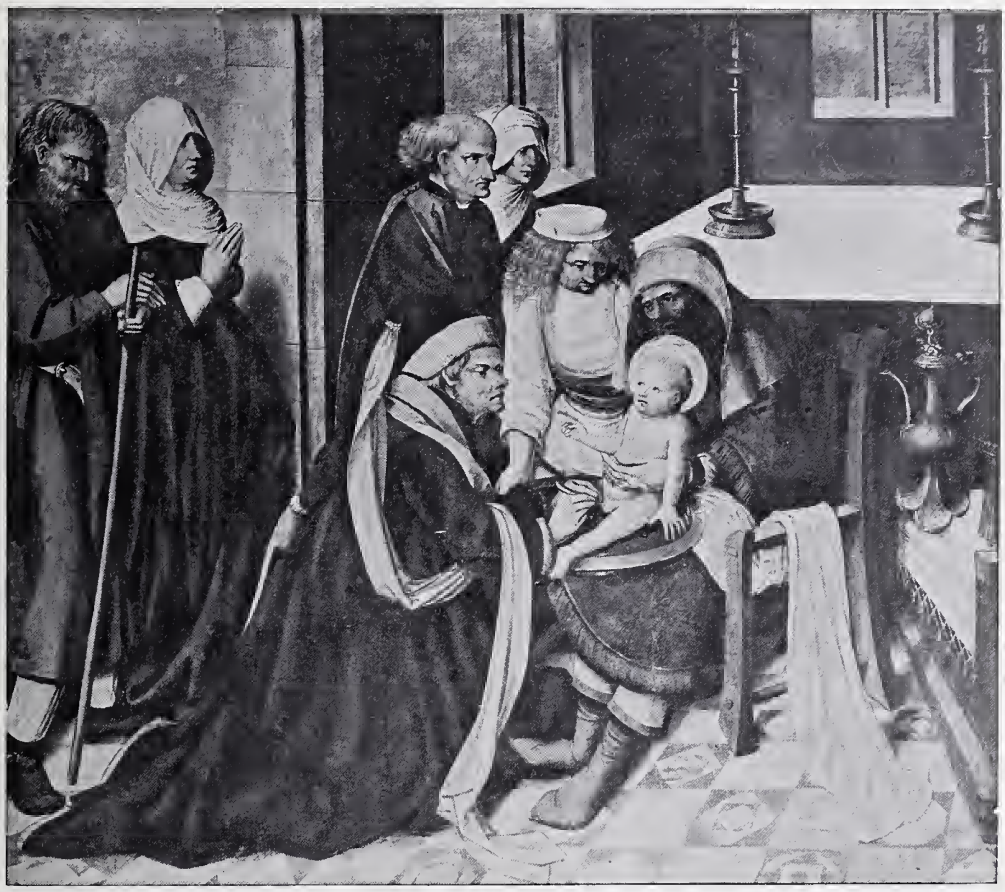
Die Geburt Christi
Flügel des Seligenstädter Altares
Im Museum zu Darmstadt

Ein dritter, freilich sehr schwacher Künstler aus der Umgebung des Meisters des Hausbuches ist der *Verfertiger des Wachenheimer Altars* von 1489 gewesen, auf dessen Flügeln die Figuren der Verkündigung, die hl. Elisabeth und die hl. Katharina zu sehen sind. Die Körperverhältnisse, was mit dem Format zusammenhängen mag, sind schlanker, die Formen spitziger. Da es sich aber um handwerksmäſsige Produkte handelt, brauchen wir uns nicht mit ihnen aufzuhalten.

Auch zwei Tafeln im Bischöflichen Hause zu Mainz: *Der Tod der Maria* und *Christus im Limbus* sind als unbedeutende Schularbeiten zu bezeichnen.

Neben der eben gekennzeichneten Richtung unter dem Einflusse des Hauptvertreters der mittelrheinischen Schule gewinnt nun aber am Ende des XV Jahrhunderts eine andere Strömung von Süden her Geltung: der Einfluss *Martin Schongauers.*

Der älteste und wichtigste Vertreter von dessen künstlerischem Ideal ist der *Meister des Wolfskehlener Altares* (in der Darmstädter Galerie Nr. 216), eines im



Die Beschneidung Christi
Flügel des Seligenstädter Altares
Im Museum zu Darmstadt

Auftrage des Philipp von Wolfskehlen und seiner Ehefrau Barbara, geborenen Waldeck von Iben, ausgeführten, einst in Wolfskehlen befindlichen Werkes. Aus den Mitteilungen Flechsigs, welcher es eingehend beschrieben hat, muss es vor 1494, dem Todesjahr der Barbara, entstanden sein (Photographien des Herrn Neeb). Der Schrein enthält die holzgeschnitzten Figuren der Maria, des Papstes Cornelius und einer Heiligen. Auf den Innenseiten der Flügel ist links die Geburt Christi, rechts die Krönung der Maria, aufsen der englische Grufs, an der Staffel in Brustbildern Christus mit den zwölf Aposteln gegeben. Alles in diesen warm und tief im Kolorit wirkenden an-

ziehenden Gemälden eines begabten Künstlers deutet auf den innigen Zusammenhang mit der schwäbischen Kunst hin, und zwar kommt der Stil aus zwei Quellen, aus den



Die Verkündigung
Flügel des Wolfskehlener Altars
Im Museum zu Darmstadt

Werken Schongauers und Zeitbloms, her. Zwischen den Typen dieser beiden Meister ist ein Kompromiss geschlossen worden, wesentliche Formen und Kompositionsdetails sind schongauerisch (vergl. besonders die Köpfe der Maria und Christi, die Geburt); die längliche Bildung des Gesichtsovales und das glatte weiche Haar sind Zeitblom

entlehnt. Zeitblom und der Ulmer Schule ist auch die Idee der Darstellung an der Staffel, die Verzierung des Gewandes Christi auf der »Krönung« mit den rot-weifs-blauen Fransen und der Engeltypus entnommen. Weiter aber spielen auch Anklänge an den Meister des Hausbuches hinein, welche Flechsig zu seiner gewagten Hypothese verführten — am deutlichsten in dem Kopfe Gottvaters wahrnehmbar —, und so bleibt es denkbar, dass der Künstler ein Rheinfranke war, der nur seine Ausbildung in Schwaben erhalten hat, obgleich die Annahme schwäbischen Ursprunges vielleicht mehr Wahrscheinlichkeit für sich hat.

Unzweifelhaft von derselben Hand, wie schon Flechsig mit Recht behauptet hat, ist der *Bossweiler Altar* in der Katharinenkapelle *des Speyerer Doms* mit den Darstellungen der Geburt, Anbetung der Könige und Verkündigung. Nach W. Franck (Archiv für hessische Geschichte XI, 71) ist ein dritter kleiner *Altar in Leeheim* bei Wolfskehlen zu finden.

Als ein direkt die Stiche Schongauers und des Hausbuchmeisters kopierender, unbedeutender Maler ist der Verfertiger des *Altarwerkes in Nieder-Erlenbach* vom Jahre 1497 anzuführen (jetzt in der Galerie zu Darmstadt). Hier ist, wie Flechsig nachwies, Maria als Himmelskönigin nach der Radierung L. 27, der hl. Michael nach Schongauer B. 58 und die Verkündigung nach demselben B. 3 gegeben. Auch mehrere Apostel sind Schongauer entlehnt (Abbildungen in: Kunstdenkmäler in Hessen, Kreis Friedberg, S. 219).

Der Maler, welchem die Dominikaner in Frankfurt a. M. die acht jetzt im dortigen *Städtischen Museum* befindlichen *Passionsscenen* in Auftrag gaben, ist vermutlich direkt aus dem Elsass berufen worden, da er sich als unverfälschter, geistloser, aber flott ausführender Nachahmer des grofsen Meisters von Kolmar erweist. Von ihm rührt auch die aus der gleichen Kirche stammende kleinere Tafel: *Christus am Kreuz*, zwischen Maria, den beiden Johannes und Hieronymus (Nr. 290) ebendaselbst her. Hingegen verrät der *hl. Christoph* der gleichen Sammlung (Nr. 307) wieder eine Mischung mittelrheinischer und Schongauerscher Elemente. Das gleiche gilt von den *Passionsscenen* in der *Mainzer Galerie* (416 ff.).

Höheren künstlerischen Wert besitzen die Malereien am *Korporalienschrein der Pfarrkirche zu Wimpfen a. B.*, die 1488 datiert sind: ein Kruzifixus zwischen Maria und Johannes an der äufseren Deckelfläche, die Dornenkrönung an der inneren Seite und das Veronikabildnis auf der inneren Grundfläche (letzteres abgebildet in Kunstdenkmäler in Hessen, Provinz Starkenburg, S. 72). Georg Schaefer möchte am ersten Beziehung zu Hans Holbein d. Ä. finden. Dies ist schon der Zeit nach nicht möglich. Auch hier scheint mir Schongauers Einfluss, aber in freier Verwertung, mafsgebend zu sein.

Aus Wimpfen, und zwar der ehemaligen Dominikanerkirche daselbst, könnte endlich, wie Rieffel vermutungsweise ausgesprochen hat, der in seine Teile zerlegte *Dominikaneraltar der Darmstädter Galerie* (217—221) stammen, welcher als das Werk eines späteren, vorgeschrittenen Schongauerschülers in den Anfang des XVI Jahrhunderts zu versetzen ist. Da derselbe aber neuerdings als eine Jugendarbeit Grünewalds aufgefasst worden ist und er jedenfalls einer neuen künstlerischen Generation angehört, mag er vorläufig unberücksichtigt bleiben, wie auch die Frage, ob in einem der genannten Maler der Kupferstecher b x g wiedererkannt werden könnte, hier nur angeregt sei.

Mit keiner der beiden geschilderten Richtungen, des Meisters des Hausbuches und der Schongauerschen, steht endlich *Nikolaus Schit* in Zusammenhang, welcher

im Jahre 1500 die Altarflügel des grofsen Schreines in der Kirche zu *Gelnhausen* mit den einzelnen Heiligengestalten: Katharina, Sebastian, Valentin und Margareta (innen), einem Bischof, Georg und den Verkündigungsfiguren (aufsen) geschmückt hat und sich in folgender Inschrift nennt: Quindecies centum fluxerunt hactenus anni virginis a partu tunc jubileus (sic) erat — hoc pictor Nicolaus opus dum rite peregit Schit cui cognomen semper hac arte micans.

So stolz dies auch klingt, so muss man doch sagen, dass dieser Maler trotz eines Strebens nach Monumentalität und einer flotten Pinselführung, trotz reicher Farbenwirkung und üppiger Ornamentik der Originalität entbehrt und nur etwa auf der Höhe eines Meisters von Sigmaringen steht, an den er — unzweifelhaft ein Schwabe und Nachfolger Zeitbloms — namentlich in den etwas geschwollenen Gesichtsformen und dem hektischen Rot der Wangen erinnert. Mit dem Meister des Hausbuches, wie ich mit Lehrs gegen Flechsig behaupten muss, zeigt er, wie überhaupt zu der mittelrheinischen Kunst, gar keine Beziehung. Er muss ein Eingewanderter gewesen sein, der sich vielleicht eine Zeit lang in jenen Gegenden aufgehalten hat; denn, wie ich glaube, lässt sich noch ein anderes Werk seiner Hand nachweisen, und zwar in der Kirche zu *Wimpfen a. B.* Hier zeigen die Aufsenseiten der Flügel des innen geschnitzten *Quirinusaltars*, unter ganz ähnlichen gemalten gotischen Baldachinen die Heiligen Quirinus, Katharina, Stephanus und Gregorius (Abbildung in Kunstdenkmäler von Hessen, Provinz Starkenburg, S. 51). Gelegentlich dieser Figuren weist auch Schaefer auf die Schule von Ulm hin. Bemerkenswert erscheint, dass eine Hausmarke (ein Kreuz mit einem S-förmigen Bande darin) auf dem Werke angebracht ist und dass die fast gleiche Marke auf dem Grabstein des 1603 gestorbenen »magister Nicolaus moler gewesenen statschreiber alhie zu Wimpfen« in der Kirche wiederkehrt. Nun hat sich Schaefer, nachdem er erst geglaubt, der Familienname Maler sei aus dem Berufsnamen moler hervorgegangen, dafür entschieden, dass dieses Moler oder Maler Familienname war, da ein Nicolaus Moler oder Pictor de Wimpina 1545, 1546 und 1548 als magister artium in der Heidelberger Universitätsmatrikel genannt wird. Die Thatsache, dass der Maler des Wimpfener Altars derselbe wie der Nikolaus Schit von Gelnhausen gewesen ist, lässt die frühere Hypothese Schaefers als die richtigere erscheinen. Hier liegt freilich ein Geheimnis verborgen. Nikolaus mit dem Beinamen Schit, der so schön Latein anzuwenden wusste, scheint eine gelehrte Bildung besessen zu haben. Vermutlich liefs er sich in Wimpfen ganz nieder und vererbte seinen Berufsnamen Pictor, Moler, auf den er so stolz war, auf seine Nachkommen. Jener Magister artium von Heidelberg ist vielleicht sein Sohn gewesen, dem er eine hohe Bildung angedeihen liefs. Wenigstens würde sich so das Rätsel am leichtesten lösen lassen. Wie dem auch sei, irgend welche Rolle spielt er weder in der Kunstgeschichte im allgemeinen noch in der mittelrheinischen Kunst im besonderen.

Wir stehen am Ende unserer Studie über die Malerei am Mittelrhein im XV Jahrhundert und fassen die Resultate derselben in übersichtlicher Form zusammen.

Übergangszeit des Stiles, Ende des XIV Jahrhunderts

Der Meister des Friedberger Altares (in der Galerie zu Darmstadt).

I. Phase im XV Jahrhundert, 1400—1430

Der Meister des Ortenberger Altares (Galerie zu Darmstadt), Anklänge an die schwäbische Kunst, möglicherweise aber ein Rheinfranke.

Der Meister der Seligenstädter Heiligen (Galerie zu Darmstadt), fränkischer Stil, Meister Berthold von Nürnberg verwandt.

Der Meister des Altares aus der Peterskirche (Städtisches Museum zu Frankfurt a. M.), unter kölnischem Einfluss des Meisters der Madonna mit der Bohnenblüte.

Der italienisierende Meister der Kreuzigung (Frankfurt a. M., Städtisches Museum), von Gentile da Fabriano und Pisanello beeinflusst.





Mittelrheinischer Meister des XV Jahrhunderts

Thronende Maria mit dem Kinde — Die Dreieinigkeit

Im K. Museum zu Berlin

II. Phase im XV Jahrhundert, 1430—1460

Der Meister des Kruzifixes in Stephan Lochners Stil (Frankfurt a. M., Städtisches Museum).

Der Meister der Passionsscenen (Darmstadt, Galerie) und des Altarwerkes in Berlin; lernt in den Niederlanden bei den van Eycks und dem Meister von Flémalle und bildet das Helldunkel aus.

III. Phase des XV Jahrhunderts, 1460—1510

Der Meister des Hausbuches (Martin Hess?) lernt beim Meister des Marienlebens in Köln, empfängt Anregungen von E. S., Schongauer, Holbein d. Ä. und endlich

Dürer bei hoher Selbständigkeit, lebt bis nach 1505. Gemälde: der Kruzifixus mit Maria und Johannes (Darmstadt, Galerie), der Kalvarienberg mit den beiden Flügeln (Freiburg, Städtisches Museum), die Auferstehung (Sigmaringen, Galerie) und das Marienleben (Mainz). Die Stiche und die Zeichnungen des Hausbuches. Atelierarbeit: Nolimetangere in Studernheim.

a. Schule des Meisters des Hausbuches

1. Der Meister des Seligenstädter Altares (Darmstadt, Galerie). Auch Schongauersche Einflüsse. — Die Kreuzaufrichtung (Frankfurt a. M., Städtisches Museum).

2. Der Meister der Sebastianslegende im Bischöflichen Haus zu Mainz.

Sonstige Bilder: der Wachenheimer Altar von 1489, Tod der Maria und Christus im Limbus im Bischöflichen Haus zu Mainz.

b. Die Schongauersche Richtung

1. Der Meister des Wolfskehlener Altares (Darmstadt, Galerie). Mischung von Elementen Schongauerscher und Zeitblomscher Kunst. Bossweiler Altar in Speyer. Altar in Leeheim.

2. Der Meister der Passionsscenen in Frankfurt a. M. (Städtisches Museum). Reiner Schongauerscher Stil. Der Gekreuzigte und Heilige ebendaselbst.

3. Der Meister des Schreines in Wimpfen.

4. Der Meister des Dominikaneraltares in Darmstadt.

Sonstige Bilder: der Nieder-Erlenbacher Altar von 1497 (Darmstadt), der hl. Christoph in Frankfurt a. M. (Städtisches Museum), die Passionsscenen in Mainz.

c. Nikolaus Schit. Schüler Zeitbloms

Offenbar in Wimpfen angesessen. Altarwerk in Gelnhausen 1500. Der Quirinusaltar in Wimpfen a. B.

Was sich aus diesen Thatsachen ergiebt, ist folgendes: eine eigentliche mittelrheinische Schule der Malerei, welche sich der kölnischen, fränkischen und schwäbischen vergleichen liefse, hat es nicht gegeben. Die konsequente Entwickelung eines selbständigen Ideals fehlt hier. Immer wieder machen sich die Einflüsse von seiten jener anderen Schulen, besonders der niederrheinischen und schwäbischen, geltend. Gleichwohl offenbaren sich, und zwar mit wachsender Kraft, durch die fremden Elemente hindurch bestimmte Eigentümlichkeiten des Temperamentes und der künstlerischen Anschauung. Eine naive Lebensfreudigkeit führt zu einer unbefangenen drastischen Wiedergabe der Wirklichkeit in genrehaften charakteristischen Zügen, und zugleich eine bewegliche Phantasie, darüber hinausstrebend, bald zu humoristischer Übertreibung, welcher die Hässlichkeit ein Mittel zum Zweck ist, bald zu einer märchenhaft ausschmückenden Erzählungsweise. Weder dramatisches Pathos noch lyrische Empfindungskraft, sondern die muntere Natürlichkeit eines mit dem Leben vertrauten und mit den bunten Erscheinungen desselben spielenden Wesens. Sinn für strengen Stil, für Monumentalität ist nicht zu finden, daher auch mit Vorliebe nur Tafeln von kleineren Verhältnissen bemalt werden und die Figuren, in kurzen, unschönen Proportionen gehalten, den Charakter einer regellosen Willkür an sich tragen. Ja, auch die grofse Ungleichheit in der Formensprache, wie sie in den Stichen und Zeichnungen des Hausbuchmeisters auffällt, erklärt sich aus solcher

Unbekümmertheit um strenge Durchbildung der Zeichnung. Die letztere zeigt häufig Schwächen (vornehmlich in den Tieren), welche das Urteil über die künstlerische Bedeutung der Leistungen ganz beirren können. Auf gründliches Formenstudium, auf Durchbildung der Darstellung im Sinne einer höheren formalen Einheitsgestaltung, wie es doch bei Franken, Schwaben und Kölnern der Fall ist, kommt es eben dem Rheinfranken nicht an. Wenn er nur mit seinem empfänglichen Auge das allgemein Charakteristische der Lebenserscheinung erfasst und mit leichter Hand auf die Tafel oder das Papier gebannt hat, hat er seinem Verlangen genug gethan. Schnell in der Auffassung, und dieser Begabung freudig bewusst, sucht er ebenso schnell und unmittelbar durch seine Mitteilung auf andere zu wirken. So ist er der geborene Erzähler, welcher den wirklichen Erlebnissen den Reiz charakteristischer launiger Ausschmückung zu verleihen und dadurch drastisch, häufig aber auch poetisch, zu wirken weifs.

Gewiss dürfen wir es nun als keinen Zufall betrachten, dass einer solchen künstlerischen Begabung sich ganz besonders das Malerische der Erscheinungswelt erschloss. Konzentriert sich das Auge nicht mit Eifer auf das strenge Erfassen der Einzelform, so ergiebt sich gleichsam von selbst das Zusammenfassen der Objekte unter einer höheren Einheit, der des Lichtes. Früher und eindringlicher als irgend einem anderen Deutschen hat sich dem Rheinfranken, wie es scheint, der Reiz und die Bedeutung des Helldunkels offenbart. Dürfen wir eine Neigung hierzu bereits in der Modellierung der Seligenstädter Heiligen entdecken, so macht der Meister der Passionsscenen, welchem wir daher auch eine ganz eingehende Betrachtung zuwenden mussten, das Clairobscur geradezu zu seinem Prinzip. In seinen Gemälden verfolgt der Meister des Hausbuches, von anderer Seite her beeinflusst, diese Richtung gerade nicht, wenn auch die Flügel des Freiburger Altares Lichtprobleme bringen; hingegen gelangt er in seinen Radierungen zu einer immer stärkeren, ja schliefslich überraschend weitgehenden Ausbildung dieses rein malerischen Elementes, mit naiver Kühnheit seinerseits, wie der Meister der Passionsscenen, das dereinstige Ideal Rembrandts verkündend. Liegt aber auf diesem Gebiete also das ganz Besondere, das höchst Bedeutungsvolle mittelrheinischer künstlerischer Anschauung im XV Jahrhundert — erscheint uns nun nicht die Kunst des grofsen Aschaffenburgers Matthias Grünewald, als höchster und letzter Ausdruck solchen Strebens und Schauens in jener Epoche, in einem ganz neuen Lichte? Was bisher als ein fast unbegreifliches Phänomen rein persönlicher Anlage plötzlich und unvermittelt sich zeigte, wird von uns nun als der gesteigertste Ausdruck eines künstlerischen Dranges erkannt, welcher seinen Stammesgenossen schon lange innewohnte und schon in verschiedenen Formen sich geäufsert hatte.

Aber auch bei Grünewald wieder zeigt sich, wie in der ganzen mittelrheinischen Kunst des XV Jahrhunderts, die Notwendigkeit des Anschlusses an die Schöpfungen einer anderen Schule. Indem er bei der nürnbergischen, bei Dürers, Kunst in die Lehre geht, gewinnt er die notwendige Ergänzung zu der angeborenen und ererbten malerischen Begabung, und sein Ideal gestaltet sich aus der Durchdringung dieses malerischen Sinnes mit der grofsen Formenanschauung des Franken. Aus dieser Verbindung entsteht die ungestüme Phantastik, die überwältigende Mafslosigkeit seines Stiles. Die Einzelerscheinung soll zu ihrer vollen monumentalen Bedeutung gelangen, wie er es bewundernd bei Dürer gesehen; zugleich aber soll sie hineinbezogen werden in die eindruckvollste, mächtigste, malerische Lichtstimmung — keine Unterordnung des einen unter das andere, sondern eine gleichberechtigte Erhebung beider Faktoren zu uneingeschränkter Wirkung. Hierin liegt das Zuviel. Das leichte Spiel der be-

weglichen Phantasie seiner Vorgänger am Mittelrhein, welches zum Märchenhaften geführt hatte, wird bei ihm zur ungeheuren Phantastik. Die Zauberkraft über das alles bändigende Licht entfesselt sein Freiheitsgefühl zur schrankenlosen Willkür in Charakteristik, Ausdruck und Bewegung der Gestalten. Er glaubt alles hierin wagen zu dürfen und wagt es, weil er mit seiner Lichtgewalt die Wirklichkeit in ein übernatürliches Lebensreich zu verwandeln vermag. Ja, eben diese Lichtvisionen seiner Phantasie mit ihrer überwältigenden Erregungskraft steigern die Erscheinung und den Wesensausdruck der Gestalten, der Menschen, Bäume, Berge und Bauten zu einem äufsersten, bis an das fast Unerträgliche, streifenden Extrem.

Aus dieser Auffassung ergiebt sich von selbst, dass es mir wahrscheinlich dünkt, Grünewalds jugendliche künstlerische Entwickelung habe sich zuerst in Beziehung zur mittelrheinischen Malerei, also vermutlich zum Meister des Hausbuches, und hierauf unter Einwirkung Albrecht Dürers vollzogen. Hätte freilich Heinrich Alfred Schmidt, dem sich neuerdings Rieffel (Zeitschrift für christliche Kunst 1897) mit seiner Ansicht genähert hat, recht, so hätten wir in den bedeutenderen Teilen des oben bereits kurz genannten Dominikaneraltares in Darmstadt ein Jugendwerk des Meisters zu erkennen, so wäre derselbe unmittelbar aus der Schule Schongauers hervorgegangen. Dieser Meinung mich anzuschliefsen, ist mir aber unmöglich. Von der leidenschaftlichen Bewegtheit der Figuren in der »Gefangennahme Christi« abgesehen, vermag ich nichts zu entdecken, was ich als Grünewalds späterem Stil verwandt bezeichnen könnte. Dass ein so origineller und schöpferischer Geist selbst in seiner Jugend so vollständig in den Bann der Schongauerschen Formensprache geraten sei, ist schwer denkbar. Was man in seinen frühesten Werken zu finden erwarten müsste, weil es das entscheidend Charakteristische und Persönliche seiner Kunst später ist, wäre doch ein ausgesprochen malerisches Element und eine dem Landschaftlichen zugewiesene bedeutendere Rolle. Beides aber findet sich in den Tafeln nicht. Ebensowenig vermag ich Rieffel zu folgen, wenn er in den sieben kleinen, zumeist Schäuffelin zugeschriebenen Darstellungen aus Christi Leben in Dresden (Galerie 1875 bis 1881) Jugendarbeiten des Aschaffenburgers sieht. Mir erscheinen dieselben vielmehr, wofür ich demnächst meine Argumente ausführlich vorbringen werde, Schöpfungen Dürers selbst, wenigstens sicher der Zeichnung nach, aus der Zeit der Tucherschen Portraits 1499 und von höchster Bedeutung für die Erkenntnis der Entwickelung des Meisters. Wenn dann Rieffel andere bisher Dürer zugeschriebene Werke auf Grund der Dresdener Bilder Grünewald zuweist, so ist er allerdings konsequent, aber die umgekehrte Schlussfolgerung auf die Autorschaft Dürers an den Dresdener Tafeln, welche bei flotter technischer Behandlung die höchsten künstlerischen Qualitäten aufweisen, dürfte die natürlichere und, wie gesagt, in allen Einzelheiten zu begründende sein!

Den Hypothesen Schmids und Rieffels kann auch ich hier freilich nur eine Vermutung gegenüberstellen. Aber ohne Hypothesen und die Diskussion derselben kommen wir in dem Dunkel, welches Grünewalds Jugend verhüllt, nicht vorwärts.

Zwei Werke sind es, angesichts deren ich bei immer erneuter Prüfung seit nunmehr fünfzehn Jahren den Namen Grünewald für mich auszusprechen mich gedrängt sah. Ich wage dies jetzt öffentlich zu thun. Das eine ist ein *Altarwerk* in der *Aschaffenburger Galerie* (Nr. 270, 271, 273, 275, 276), dessen Mittelbild die Geburt Christi, dessen Flügel Johannes auf Patmos und den hl. Hieronymus und auf der Aufsenseite die vier kleineren Figuren der Heiligen Martin als Bischof, Katharina, Sebastian und Margarete zeigen. Die untersetzten Männer haben kräftig gekrümmte,

die Frauen leicht gebogene Nasen mit wenig ausgebildeter Kuppe und kaum sichtbaren Löchern. Bei den weiblichen Typen sind die Wangen wie etwas geschwollen,



Aschaffenburger Meister (Matthias Grünewald?)
Die Geburt Christi
In der K. Galerie zu Aschaffenburg

das Kinn ist kurz, der Hals voll, der Mund, klein und voll, hat etwas heruntergezogene Winkel. Den Augen ist ein eigentümlich blinzelnder Ausdruck gegeben, indem das untere Lid emporgezogen ist. Die Hände sind fleischig und weich ge-

bildet, die Finger mittellang, eher etwas kurz. Die Gewandung ist in ziemlich einfachem, Naturstudium zeigenden, teilweise aber gekröseartig gebildeten Faltenwurf behandelt; Brokatstoffe sind beliebt, daneben aber ganz feingefältelte Linnen (Ärmel, Kopftuch), in deren zierlicher Behandlung grofse Kunst gezeigt ist. Der Mantel des hl. Sebastian weht als weite Draperie hinter seinem Rücken, derjenige Marias trägt ein Sternmuster, wie es ähnlich auf dem Hintergrund der Aufsenseiten der Flügel angebracht ist. Stellung und Anatomie des Sebastian ist noch ungeschickt. Nicht in der Zeichnung aber, so individuelle Züge sie auch verrät, zeigt sich die Bedeutung des Werkes, sondern in dem Malerischen und im Landschaftlichen. In hellem Silberlichtton leuchtet das zart transparente Fleisch, dessen gelbe Untermalung leicht graulich überhaucht ist: so erscheinen die Figuren wie von Äther und Licht linde umwebt. In sanften seidenen, durchlichteten Wellen fliefst das blonde Haar bei den Frauen und Engeln hernieder. Licht, in weichem Hellgrün mit zarten blauen Fernen, schimmert auch die Landschaft, welche Wiesengründe mit anmutig verteilten Büschen und Bäumen, mit einer Kirche oder einem Schloss im Hintergrunde, auch wohl felsige, eine Hohlgasse im Mittelgrund bildende Höhen zeigt. Mit aufserordentlicher Wahrheit sind die kräftigen, auf der »Kasteiung des Hieronymus« knorrig gedrehten Baumstämme dargestellt. In dem Schimmer, der die Figuren und die Landschaft verklärt, liegt der Zauber der Bilder, aber auch die Kompositionen sind von poetischer Empfindung gestaltet. Wie Hugo van der Goes, wie kölnische Maler umgiebt der Künstler das in einer Krippe liegende, von Maria angebetete Kind mit einer Schar lieblicher, gefühlvoll bewegter, kindlicher Engel. Hinter einem Zaune nahen zwei Hirten, die drollig drastische Figur Josephs steht vor einem Herdfeuer. Vorn kniet die sehr lebendig bewegte, treffliche kleine Portraitgestalt eines geistlichen Stifters, dessen an Maria gerichtetes Gebet auf einem Zettel zu lesen ist.

Für den in Verzückung die Himmelskönigin gewahrenden Johannes auf Patmos hat sich der Maler, wie aus der Stellung und Gewandung ersichtlich wird, von Schongauers Stich (B. 55) inspirieren lassen. Den hl. Hieronymus sehen wir in einem Stuhle vor seinem Lesepult sitzend, wie er, sich nach vorn wendend, dem Löwen den Dorn aus dem Fufse zieht.

Der Künstler dieses Altarwerkes, welches am Ende des XV Jahrhunderts entstanden sein muss, hat — dies kann nicht zweifelhaft sein und ist von Flechsig des Näheren ausgeführt worden — in unmittelbarer Beziehung zu dem Meister des Hausbuches gestanden, er gehörte dem Kreise der Schule desselben an; aber er bringt im Malerischen, Landschaftlichen und auch in den Typen Neues, und dieses Neue ist wie eine zarte Vorahnung der Grünewaldschen Kunst. Freilich ist der Abstand zwischen den Malereien des Isenheimer Altares und diesen primitiven Arbeiten ein sehr grofser, und es erscheint verwegen, irgend welche Verwandtschaft konstatieren zu wollen, und doch möchte ich Züge, welche jenen späten Werken sich vergleichen lassen, in dem Lichte, in dem Marientypus, in der Landschaft (man vergleiche namentlich die flache Gegend hinter dem hl. Sebastian in Kolmar), in der phantastisch leidenschaftlichen Gestalt des sich kasteienden Hieronymus, und in Einzelzügen, wie in den halb geschlossenen, blinzelnden, wie Flechsig es richtig bezeichnet: »lichtscheuen« Augen, in der Mundform und endlich in der Kopfbildung des Ungeheuers zu Margaretas Füfsen) finden.

Solange wir nun das Geburtsdatum des Matthias nicht wissen, bleibt es unmöglich, die Behauptung aufzustellen, er selbst sei der Maler der Bilder. Dass dieser aber sein unmittelbarer Vorgänger und Lehrer gewesen ist und dass er den Über-

gang aus der Richtung des Meisters des Hausbuches in die des Grünewald vertritt, dürfte wohl zugegeben werden, und dieses Zugeständnis würde genügen, den Zusammenhang des letzteren eben mit der Mainz-Frankfurter Kunst zu beweisen. Von immer gröfserer Bedeutung wird die Frage: wer war jener Meister Matthias, der 1489 das Kreuz der Spitalkirche bemalte und in demselben Jahre den Liebfrauenaltar (mit Flügelthüren) für die Agathakirche ausführte? Ist es Grünewald, oder vielleicht sein Vater? Und haben wir etwa in dem Altar der Aschaffenburger Galerie jenes 1489 für die Agathakirche bestellte Werk zu sehen? — Die zweite Frage gesellt sich zu der ersten.


Aschaffenburger Meister (Matthias Grünewald ?)
Der hl. Hieronymus
In der K. Galerie zu Aschaffenburg

Schon Flechsig nun, welcher die Bilder nach einigem Zögern, da auch er die malerischen Vorzüge derselben erkennt, dem Meister des Hausbuches selbst zuschreibt, was mir ganz ausgeschlossen dünkt, weist aber weiter auf die koloristische Verwandtschaft des »*Liebespaares*« in *Gotha* mit ihnen hin. Hier scheint er nun durchaus recht zu haben, nicht aber, wenn er andererseits die gleiche Meisterhand in dem Verkündigungsengel auf dem Seligenstädter Altar gewahrt. Der Jüngling mit seinem von einem Rosenkranze geschmückten, zierlich gelockten, reichen Haar, wie er mit sanfter Hingebung die Geliebte umfängt und das Geschenk derselben, das »Schnürlein«, fasst, während sie seine Gabe, eine Rose, hält, gleicht zwar in der That auf den ersten Blick dem Engel in Darmstadt sehr. Bei näherer Betrachtung aber ergiebt sich ein sehr grofser Unterschied in den künstlerischen Qualitäten. In der Formenbildung, Modellierung und Technik ist das Gothaer Bild so weitaus dem Darmstädter überlegen, dass die Annahme der gleichen Künstlerhand ausgeschlossen ist. Die höhere Kunst eines grofsen Malers zeigt sich in der wunderbaren Feinheit, mit welcher die weifsen Lichter auf das gelbliche Inkarnat gesetzt sind, in der plastischen Wirkung des Körperlichen, in der Zierlichkeit des Pinselstriches an allen Details, in dem organischen Leben der Hände. Alle diese Eigentümlichkeiten aber, die technische Behandlung, die Transparenz des lichten Fleischtones und ganz besonders auch die ungemein charakteristische, feinfühlige und scharfe Fältelung des Linnen, stimmen genau mit dem Aschaffenburger Altar überein. Die Ähnlichkeit mit den Figuren des Seligenstädter Altars und des Hausbuchmeisters beruht eben einfach in dem allgemeinen Schulzusammenhange dieser

Meister und des Aschaffenburgers. Für ein Werk des letzteren, der es, dem Wappen nach, für die Grafen von Hanau, also für die Nachbarstadt von Aschaffenburg, ausgeführt, muss ich demnach das »Liebespaar« halten, und die Frage nach dessen Autor führt zu gleichen hypothetischen Erwägungen wie der Altar der Aschaffenburger Galerie.

Matthias Grünewald aber, auf dessen erste Entwickelung doch wenigstens einiges Licht nunmehr fällt, dürfen wir zwischen 1500 und 1505 in Nürnberg bei Dürer studierend suchen. Über seine Beziehung zu diesem Meister um jene Zeit dürfte man sich ganz allgemein wohl einig sein. Nur fehlte es bisher an einem frühen Zeugnis hierfür in des Matthias Thätigkeit, da ich, wie Rieffel, die Schleifsheimer Kreuzigung von 1503 nicht für sein Werk halte und mir Rieffels neuere Zuschreibungen, wie erwähnt, unhaltbar dünken. Rieffel selbst aber hat in seinem Aufsatze: Studien aus der Mainzer Gemälde-Galerie (Repertorium XV, S. 287 ff.) früher eine auf der Rückseite der bekannten »Anbetung der Könige« in jener Sammlung befindliche Darstellung des Kruzifixus zwischen Maria und Johannes für eine frühe Malerei Grünewalds gehalten, und obgleich er diese Ansicht widerrufen hat, muss ich an derselben festhalten. In der Anordnung der Figuren, in der dem Künstler ganz eigenen gekrampften Handhaltung der Maria, in dem Johanneskopf mit dem reichen wehenden Haar spricht sich sein Geist unverkennbar aus. Aber mir scheint, dass man weiter gehen und, was doch nur natürlich ist, auch die Vorderseite der Tafel: die »Anbetung der Könige« selbst für ein Werk Grünewalds halten muss. Zu dieser Ansicht war ich, gleichfalls vor vielen Jahren schon und ehe ich etwas von der Rückseite wusste, gelangt und hielt an ihr fest, auch als nun Rieffel den Namen Hans Baldungs in Vorschlag brachte und hiermit allgemeinen Beifall gewann.

Ganz gewiss finden sich in dem Gemälde mannigfache Anklänge an Baldung, aber dies erklärt sich sehr leicht daraus, dass Grünewald und Baldung, beide, vielleicht zu gleicher Zeit zu Dürer gekommen sind und damals eine ähnliche Richtung eingeschlagen haben, welche auch später die Schöpfungen beider Meister in so manchem verwandt erscheinen lässt. Die Komposition der »Anbetung« spricht von einer Bekanntschaft schon mit der gleichen Darstellung in Dürers Marienleben (Stellung des Joseph, Architektur, die drei Engel), wenn für einzelnes, wie den Diener mit dem Mantelsack, auch Schongauers Stich B. 6 vorbildlich ward. Danach würde man die Entstehung des Mainzer Bildes nicht vor 1504, etwa 1505, ansetzen. Was mich an Grünewald zu denken bewog, war vor allem die Landschaft mit ihren eigentümlichen Lichteffekten, das phantastisch Grofsartige, ja Wilde in den Physiognomien des zweiten Königs und des Joseph, die entweder gespreizte oder zusammengekrampfte, manierierte Fingerbewegung, die starke Lichtwirkung auf den Figuren im Vordergrund. Entscheidend aber scheint mir zu sein, dass dieser Künstler doch in weit höherem Grade seine Originalität Dürer gegenüber wahrt, als es Baldung gethan hat, dessen früheste Werke: der Sebastianaltar und der Berliner Altar von 1507 eine viel gröfsere Befangenheit unter dem Banne der Anschauungen des Nürnbergers, viel mehr in Dürers Stil gehaltene Typen und keine solche Lichtwirkungen zeigen. Ausschlaggebend aber für Grünewald ist das, wie es die Regel zu sein pflegt, viel flüchtigere, skizzenhaft behandelte Bild eben auf der Rückseite der Tafel (Abbildung Repertorium XV, S. 298), welches sicher von Grünewald ist. Der Flügel: die Steinigung Stephans hingegen hat so durch Übermalung ihren ursprünglichen Charakter eingebüfst, dass ein Urteil schwer ist. Die schimmernde Landschaft, die Himmelsvision, die Bewegung der Hände und das Formendetail, die hier, wie immer bei

Grünewald, zu bemerkende vorspringende Unterlippe möchte doch auch hier auf diesen schliefsen lassen, obgleich Rieffel noch einen dritten Mitarbeiter an dem Werke, Schäuffelein, einführen will, wofür mir gar kein Grund ersichtlich wird. Zu den beiden Werken gehört endlich noch die Darstellung im Tempel im Städtischen Museum zu Frankfurt a. M.

Ist für diesen Altar, welcher sich vermutlich einst in einer Mainzer Kirche — vielleicht, wie Rieffel will, in der Stephanskirche — befand, neben den Dürerschen Formelementen das kühl Metallische im Lichte bei reicher Farbenpracht und starken Kontrasten in Schatten und Licht der Landschaft charakteristisch, so darf die eigenartige Wirkung des Ganzen am besten aus einem noch nicht überwundenen Konflikt zwischen Licht und Form erklärt werden. Die zwei Faktoren, aus deren kühner, ja gewaltsamer Durchdringung später die Wunder der Kunst des Meisters hervorgehen sollten, das mittelrheinische Helldunkel und die fränkische Formenplastik, stehen gleichsam noch unvermittelt nebeneinander. Gerade durch diese Erscheinung würde das Studium des Mainzer Altars zu einem für die Erkenntnis der Entwickelung Grünewalds höchst lehrreichen. Hier hätten wir den Übergang von der älteren rheinfränkischen Kunst, wie wir sie nunmehr in allen ihren Phasen kennen gelernt haben, zu der in dem Isenheimer Altar erreichten höchsten Vollendung eines Ideales, welches, bereits in der Mitte des XV Jahrhunderts erstrebt, seine Verwirklichung durch den gröfsten Genius der Malerei am Mittelrhein erhalten sollte.

DER MEISTER DER BERLINER PASSION

VON MAX LEHRS

Mit unserer fortschreitenden Erkenntnis lösen sich allmählich aus dem Wust von anonymen Arbeiten, die Passavant im zweiten Bande seines Peintre-Graveur mit den Gattungsnamen: »Schule des Meisters von 1464«, »Schule des Meisters E S« oder gar »Schule der van Eyck« bezeichnet, einzelne Gruppen von Stichen heraus, die zusammen das Werk einer einzigen Hand ausmachen, sich also zu Individualitäten stärkerer oder schwächerer Art verdichten. So hatten wir Gelegenheit bei Betrachtung der Stiche des Meisters der Spielkarten [1]) den »Meister des Bileam« und den »Meister der Nürnberger Passion« auszuscheiden. Andere primitive Stecher dieser Art sind die Meister von 1446 und 1462, der Meister des Todes Mariä,[2]) der Meister des Kalvarienberges, der Meister der Liebesgärten und der Meister des Johannes Baptista, wobei die euphemistische Bezeichnung »Meister« natürlich immer cum grano salis zu nehmen ist. Sie alle gehören den Uranfängen ihrer Kunst an, und die Zeit ihrer Thätigkeit lässt sich, ganz im allgemeinen, etwa mit den Jahreszahlen 1430 und 1450 begrenzen.

[1]) Jahrb. d. K. Preufs. Kunstsammi. XVIII S. 56.

[2]) Kat. d. Germ. Mus. S. 8.

Der Stecher, der uns hier beschäftigen soll, steht zeitlich und künstlerisch eine Stufe höher als die oben genannten. Obwohl ich oft Gelegenheit hatte, Blätter seiner Hand in den verschiedensten Sammlungen namhaft zu machen, verschob ich doch eine zusammenfassende Behandlung des gesammelten Materials über ihn bis zu einem Zeitpunkte, wo ich sein ganzes Werk übersehen und in einem Verzeichnis aufzählen konnte. Diese Arbeit liegt nun abgeschlossen in dem hier zusammengestellten Œuvre-Katalog vor, und wenn er sich auch durch neuere Funde einzelner Blätter immer noch erweitern und vermehren lassen wird, so scheint es doch an der Zeit, dass man einmal nicht nur von den *Werken* des Künstlers rede, sondern auch von ihm selbst.

Ich habe dem Stecher seinen jetzt allgemein üblichen Namen gegeben nach einem niederrheinischen Gebetbuch im Berliner Kupferstichkabinet, das 7 eingeklebte Stiche aus der Passionsfolge (Nr. 24—32)[1]) enthält.[2]) Das Pergament-Manuskript in klein 8° (Hs. 32) wurde 1838 vom Premierleutnant Becker in Emmerich für 25 Thlr. erworben. Es trägt am Schluss in roter Schrift die Datierung:

Dit boec is ghescreuen eñ geyn-
det van mi sust' griet vogels in den
iaren ons heren mcccclxxxij (1482)
op sñte peters eñ pauwels auet

Der hier für die Datierung der eingeklebten Stiche gegebene, wenn auch ziemlich späte Terminus ante quem im Verein mit dem Umstand, dass Passavant gerade die Berliner Passion S. 202 gesondert unter den auf den Fahnen der Gefangennahme, Kreuztragung und Entkleidung (Nr. 24—26) vorkommenden figürlichen Zeichen beschreibt, schien mir wichtig genug, den Stecher als den »Meister der Berliner Passion« einzuführen.

Passavant erklärt a. a. O. die Stiche für Nachahmungen der entsprechenden Darstellungen aus dem grofsen Leben Christi Israhels van Meckenem (P. II. 180. 21—73), das er noch dem Meister von Zwolle zuschreibt.[3]) Es muss dies jedoch auf einem Missverständnis beruhen, denn die entsprechenden Kompositionen sind in beiden Folgen total verschieden und bieten keinerlei Analogien. Richtiger ist Passavants Beobachtung, dass die *technische* Behandlung der Folge an die Manier Israhels erinnere.

Es handelt sich um das Werk eines ganz originellen, niederrheinischen Meisters, der, unter dem Einfluss des E S stehend, in der Zeichnung mehr Berührungspunkte mit Israhel van Meckenem zu erkennen giebt. Seine Stichweise, in den Konturen kräftig und sicher, zeigt in den Schattenpartien ein System äufserst zarter, geradliniger Schraffierungen, die in guten Drucken den Eindruck von Tuschtönen machen und den Blättern eine von anderen gleichzeitigen Stechern nicht erreichte Farbigkeit verleihen. Wenn daher Passavant sagt, dass nur die Konturen von leichten Schattenangaben begleitet seien, so kann dies lediglich von den späten und ganz ausgedruckten Exemplaren der Passionsstiche in dem Berliner Gebetbuch gelten. Mitunter, wie bei der grofsen Querfüllung mit dem Pelikan (Nr. 109), verwendet er eine sehr eigentümliche Punktierarbeit, die den Künstler fast als einen frühen Vorläufer Bartolozzis erscheinen lässt. Jedenfalls liegen die Grundzüge der Wirkung jener im vorigen

[1]) Die Nummern beziehen sich auf das am Schluss folgende Verzeichnis der Stiche.

[2]) Vergl. Repertorium f. K. XII. (1889) S. 34, wo in der Anm. 39 bereits auf den nunmehr erst über ein Deennium später erscheinenden Artikel im Jahrbuch der K. Preufs. Kunstsamml. hingewiesen ist.

[3]) Vergl. Kat. d. Germ. Mus. 41, 223—272.

Jahrhundert bei den Engländern so beliebten Manier der »Stipple Engraving« schon in dem genannten Blatt unseres Meisters beschlossen, und die Punktiermanier ist es auch wohl, die Renouvier[1]) veranlasst hat, die Madonna (Nr. 38) für ein Mittelding zwischen Stich und Schrotblatt zu erklären.

Was die Zeichnung anlangt, so ist seine Formengebung im allgemeinen voller als beim Meister E S, die Bewegung der Figuren ruhiger, getragener. Die Gesichter haben ein längliches Oval, die Nase ist ziemlich lang und gerade, der Mund klein und an den Winkeln leicht nach unten gezogen, was im Verein mit den immer stark accentuierten Augenbrauen dem Gesicht einen mürrischen, sauertöpfischen Ausdruck verleiht. Die oberen Augenlider sind fast immer halb geschlossen, so dass man mehr von ihnen sieht als vom Augapfel. Hände und Füfse erscheinen proportioniert. Die ersteren zeugen mitunter, wie bei der Fufswaschung (Nr. 11), von guter Naturbeobachtung, und letztere haben nicht so übertrieben lange Zehen wie beim Meister E S, wenn auch das natürliche Mafs zuweilen überschritten wird. Sehr charakteristisch ist seine Haarbehandlung. Die Haare liegen perückenartig dick über den Köpfen, fallen in Ringeln herab und biegen sich schneckenförmig an den Enden. Die Nimben sind meist oblong, häufig aber auch rund, mit oder ohne Strahlen und gemustertem Rand.

Der Faltenwurf ist mit Geschmack angeordnet und gleicht mit seinen eckigen, aber niemals kleinknitterigen Brüchen dem schwerer, weicher Wollstoffe. Kostüm und Bewaffnung scheinen sich nicht wie beim Meister E S auf eine blofse Wiedergabe der lokalen Zeittracht zu beschränken, sondern sind durch allerhand phantastische Zuthaten, besonders bei den Kopfbedeckungen, als »orientalisch« charakterisiert.

Bei Innenräumen ist der Fufsboden gewöhnlich gemustert oder wenigstens mit kleinen Quadern gedeckt. Gelegentlich kommt diese Art der Bodenangabe sogar auf Darstellungen vor, die im Freien spielen, wie bei der Beweinung und Auferstehung (Nr. 20 und 21) aus dem kleineren Leben Christi.

Das oft mit kleinen Steinchen bedeckte Erdreich bestreut der Künstler gern mit schematisch verteilten Grasbüscheln, deren Halme aus sich nach oben verdickenden, kurzen Strichelchen gebildet, zusammenhanglos nebeneinander stehen. Die immer sehr fleischigen Pflanzen sind nicht, wie beim Meister E S, naturalistisch gebildet, sondern stets ornamental stilisiert mit einer auffallenden Neigung zur Symmetrie. Sie stehen mehr auf dem Boden, als dass sie aus ihm hervorzuwachsen scheinen. Freier und üppiger entwickelt erscheint das Geranke des Pflanzenwerks mit seinen Blättern und Blüten in den Ornamentstichen, besonders in den drei grofsen Querfüllungen mit der Madonna, dem schachspielenden Paar und dem Pelikan (Nr. 107—109) oder in der kleineren Folge (Nr. 95—106). Bei letzterer entwickelt sich gewöhnlich aus einem querliegenden, an beiden Enden durchschnittenen Stamm ein kräftiger Seitenast, um den sich in annähernd gleichen Zwischenräumen das lappige Blattwerk trichterförmig legt. Es zeigt die Tendenz sich einwärts zu rollen, und aus seinem Innern schiefsen raketenartig kleinere oder gröfsere Blüten und Knospen, bald mit langen spiralförmigen Kelchen, bald vielstrahligen aufgespiefsten Sternen gleichend. Sehr auffällig ist die grofse Übereinstimmung der Blattwerkbildung mit jener des Meisters von Zwolle, z. B. am Baldachin seines hl. Augustinus B. 11.

Die Baumbelaubung wird in der Regel ohne Kontur durch kurze Horizontalschraffierung gebildet, so dass die Bäume wie Heuhaufen aussehen, doch kommt auch, z. B. auf der Himmelfahrt Mariä (Nr. 10), eine Charakterisierung der Blätter (Eiche)

---

[1]) Histoire p. 111 Nr. 2.

vor oder jene Andeutung der Nadelhölzer, die übereinandergespiefsten, sich nach oben verjüngenden Pilzen nicht unähnlich sieht.

Eine weitere Eigentümlichkeit des Künstlers besteht darin, dass er die Luft nicht wie die übrigen zeitgenössischen Stecher weifs zu lassen pflegt, sondern sie mit kleinen, gruppenweise zusammengestellten Horizontalstrichen anzudeuten versucht.[1]) Bei der Himmelfahrt Mariä (Nr. 10) ist der ganze Grund horizontal schraffiert, und die acht Engelgruppen schweben auf hellen, aus kranzartig zusammengesetzten Wölkchen bestehenden Tellern.

Die Figuren agieren wie bei den meisten primitiven Stechern noch häufig mit der Linken oder tragen das Schwert an der rechten Seite.

Obwohl der Künstler in seiner Folge Nr. 75—94 eine besondere Vorliebe für die Darstellung von Tieren bekundet, scheinen ihn doch zoologische Bedenken dabei nicht beeinflusst zu haben. Namentlich lassen die Säugetiere eine intimere Naturbeobachtung vermissen, und die etwas besser gezeichneten Vögel sind mehr heraldisch stilisierte Wappentiere als wirkliche Lebewesen. Ein Vergleich mit den Hirschen, Rehen, Löwen, Bären, Reihern und Störchen auf dem vor 1446 entstandenen Spiel des Meisters der Spielkarten fällt sehr zu Ungunsten unseres Stechers aus. *Technisch* betrachtet gehört aber gerade die Tierfolge zu den besten und reifsten Arbeiten des Meisters. Sie übertrifft an Sicherheit und Kraft der Stichweise, wie an farbiger Tiefe der Wirkung die Mehrzahl seiner übrigen Blätter und erinnert in der Delikatesse der Schraffierungen direkt an den Meister der Spielkarten.

Der Meister der Berliner Passion scheint eine grofse Menge seiner Stiche nach Abnutzung der Platten retouchiert zu haben, wenn nicht gar, was allerdings noch wahrscheinlicher ist, diese Überarbeitung von der Hand eines späteren Stechers herrührt, in dessen Besitz die Platten übergegangen waren. Die Retouche ist so brutal und rücksichtslos gegen die ursprüngliche Arbeit vorgenommen, dass man wohl der letzteren Annahme zuneigen muss. Solche überarbeiteten Plattenzustände sind in der Regel von bräunlicher Druckfarbe, und man würde sie auf den ersten Blick für schwache Kopien halten, wenn sich nicht die Identität der Platten aus Zufälligkeiten, z. B. noch erkennbaren Stichelkratzern und dergleichen, nachweisen liefse.

Zwei Plattenzustände, vor und nach der Retouche, sind mir bisher bekannt geworden bei vier Blättern der Passion (Nr. 26, 28, 30, 31), bei der Dreifaltigkeit (Nr. 35), bei sechs Blättern der Tierfolge (Nr. 75, 83, 86, 87, 88, 92) und bei einer der Querfüllungen (Nr. 97). Von derselben Hand retouchiert sind aber auch ohne Zweifel das Passionswappen (Nr. 33), die hl. Clara (Nr. 69), neun Blätter der Tierfolge (Nr. 76—81, 85, 93, 94) und die Hochfüllung (Nr. 115), von denen der I. Plattenzustand, vor der Retouche, verschollen ist.

Ein äufseres Kennzeichen der Retouche und vielleicht eine Art Marke des späteren Stechers, der die Platten überarbeitete, bilden zwei kleine kommaartige Striche, die sich auf den retouchierten Drucken von Nr. 76, 79, 81, 85, 88 und 94 der Tierfolge meist oben in der Mitte oder gegen links finden, die aber allerdings auch auf zwei scheinbar *nicht* retouchierten Blättchen des kleinen Lebens Christi (Nr. 15 und 21) an derselben Stelle wiederkehren.[2]) Ihre eigentliche Bedeutung bedarf noch der Aufklärung.

---

[1]) Vergl. die beiden Passionsfolgen Nr. 14—23 und 24—32 und den hl. Christoph Nr. 62.

[2]) Es wäre möglich, dass sie auch unter dem dicken Kolorit von Nr. 16, 17, 18 und 23 derselben Folge im Huth'schen Brevier verborgen sind.

Im allgemeinen kann man den Meister der Berliner Passion zu den originalen Künstlern zählen, die es verschmähen nach fremden Vorbildern zu arbeiten. Nur in zwei Blättern lässt sich eine Abhängigkeit vom Meister E S nachweisen, der ja aufser dem älteren Meister der Spielkarten überhaupt der einzige ihm überlegene zeitgenössische Stecher war. Bei der Gefangennehmung Christi (Nr. 24) aus der gröfseren Passion sind einige Bewegungsmotive beim Judas und dem Christus zerrenden Soldaten links dem entsprechenden Blatt der Passion des Meisters E S (B. 16) entlehnt, und der Apostel Matthäus (Nr. 55) ist eine direkte Kopie nach dem sitzenden Paulus des E S (B. X. 22. 38) im Gegensinne des gröfseren Originals und mit Hinzufügung des Rahmens. Von *einem* Stich, der Dreifaltigkeit (Nr. 35), existiert eine genaue gegenseitige Variante (Nr. 36), die von der Hand des Künstlers selbst herzurühren scheint.

Dagegen haben die Blätter des Meisters der Berliner Passion ihrerseits unendlich oft als Vorlagen für andere Künstler gedient. Von bekannten Kupferstechern hat der Meister mit den Bandrollen die Gregors-Messe (Nr. 65) wenigstens teilweise benutzt. Der Meister des hl. Erasmus kopierte 15 Blatt des nachfolgenden Verzeichnisses,[1]) und es lässt sich mit ziemlicher Sicherheit annehmen, dass er aufserdem noch eine grofse Menge verloren gegangener Originale des Meisters der Berliner Passion gleicherweise nachgestochen hat. Dies gilt in erster Linie von dem kleineren Leben Christi, aus dem sich nur 10 Blatt (Nr. 14—23) erhalten haben. Ich hielt sie im Katalog des Germanischen Museums[2]) und im Repertorium[3]) irrigerweise für Kopien nach dem Erasmus-Meister, indem ich darin der zuerst von Wilhelm Schmidt[4]) ausgesprochenen Ansicht folgte. Das Verhältnis ist jedoch umgekehrt, d. h. die Stiche des Meisters der Berliner Passion sind als Urbilder zu betrachten, wenn sie auch vielleicht zu seinen schwächeren Erstlingswerken gehören, und der Erasmus-Meister ist auch *hier*, wie in so vielen anderen Fällen, der Kopist. Sein grofses Leben Christi, von dem 38 Darstellungen[5]) bekannt sind, ist offenbar nach dem Meister der Berliner Passion kopiert, und zwar ist die Variante mit *vierfacher* Einfassung bei Mr. Huth in London[6]) die *direkte* Kopie, während die übrigen Varianten als spätere Afterkopien anzusehen sind.

Die Schrotschnitte in den verschiedenen Ausgaben des Horologium devotionis, die ich im Katalog des Germanischen Museums S. 16—17 als Kopien nach dem Meister des hl. Erasmus aufgeführt habe, sind nicht nach dessen Nachstichen, sondern *direkt* nach dem *Meister der Berliner Passion* kopiert. Bei der Roheit der Schrotblätter lässt sich dies nicht immer nachweisen, besonders deswegen, weil eben nur noch 10 Blättchen aus der Originalfolge zum Vergleich vorliegen. Das direkte Abhängigkeitsverhältnis tritt aber klar zu Tage bei der Auferstehung (Nr. 21) und der Ausgiefsung des heiligen Geistes (Nr. 23), wo die Schrotkopie in allen Punkten mit dem Original des Meisters der Berliner Passion übereinstimmt, in denen die Kopie des Erasmus-Meisters davon abweicht.

Sind diese Schrotkopien zuverlässig in Köln entstanden, da sie sich in kölnischen Ausgaben des Horologium devotionis aus dem Verlage von Johann Landen und

---

1) Nr. 2, 9, 15, 17—23, 35, 43, 57, 60 und 65.
2) S. 62 Nr. 45 *a*.
3) XIV. (1891) 12. 10—11.
4) Inkunabeln bei Nr. 26.
5) Mit den Varianten sind es 106 Blatt. Vergl. Repertorium f. K. XII. (1889.) 253. 9—48.
6) Cat. Huth V. p. 1718.

Lysskirchen finden, so hat auch ein anderer kölnischer Verleger: Heinrich Quentel eine Schrotkopie nach dem segnenden Heiland (Nr. 41) herstellen lassen und etwa seit 1479 als Signet geführt.[1]) Ebenso dürfte die Schrotkopie nach dem hl. Quirin (Nr. 60) kölnischer Provenienz sein, und eine gegenseitige Holzschnittkopie nach dem zwölfjährigen Jesus im Tempel (Nr. 14) fand Wilhelm Schmidt[2]) in einem wahrscheinlich kölnischen Horologium o. O. u. J. mit 36 Holzschnitten.[3])

Israhel van Meckenem hat mehrere Stiche des Meisters der Berliner Passion kopiert, andere für seine Zwecke benutzt. Eine Passionsfolge von 12 Blatt, die zu den Jugendarbeiten des Bocholter Goldschmieds gehört, setzt sich aus gegenseitigen Kopien nach der Passion des Meisters E S und jener des Meisters der Berliner Passion (Nr. 24—32) zusammen. Von der letzteren sind die Blätter Nr. 24, 27, 28 (teilweise), 30 und 32 kopiert, und drei anderen Blättern der Kopienfolge Israhels[4]) liegen verschollene Originale des Meisters der Berliner Passion zu Grunde.[5]) Nr. 28 hat Israhel van Meckenem auch auf einem zweiten Stich seiner Frühzeit, dem Gekreuzigten mit St. Franziskus im British Museum[6]) benutzt, und die gegenseitigen Kopien der Querfüllungen Nr. 100, 101 und 105 wird man ebenfalls den meist noch unerkannten Erstlingsarbeiten Israhels beizuzählen haben.[7]) Aus der Folge von Ornamentblumen (Nr. 110—114) hat er sieben von Nr. 110 für den Zierrahmen des nach dem Meister E S kopierten musizierenden Paares am Brunnen B. 208 und die Blätter Nr. 112 und 113 für 8 Buchstaben seines Alphabetes verwendet. — Selbst von einem spanischen Stecher des XV Jahrhunderts ist eine der Ornamentfüllungen des Meisters der Berliner Passion (Nr. 100) für eine Spielkarte benutzt worden.

Die vorbildliche Bestimmung der Tierbilder (Nr. 75—94), die man früher irrigerweise für Spielkarten hielt, und der Querfüllungen mit Figuren (Nr. 95—106) oder der Ornamentblumen (Nr. 110—114) bezeugen zahlreiche Beispiele ihrer Verwendung in den Miniaturen eines überreich ausgestatteten Missale im Domschatz zu Agram[8]) sowie in einem zweiten von derselben Hand miniierten Missale von 1495 in der Bibliothek der Metropolitankirche ebendort.[9]) Auch in einem holländischen Horarium des Bischöflichen Museums zu Haarlem finden sich Entlehnungen aus Stichen des Meisters der Berliner Passion,[10]) und von gewerblichen Benutzungen seiner Vorlagen kann ich als Beispiele wenigstens einen Kelch in der römisch-katholischen Kirche zu Ribény in Ungarn nennen, dessen Fufs Gravierungen nach Ornamentblumen unseres Stechers zieren,[11]) und zwei Ofenkacheln des Gewerbe-Museums zu Basel, die beide den Stich Nr. 95, nur in etwas verschiedenem Mafsstabe zeigen und die weite Verbreitung und Beliebtheit seiner Vorlagen im XV Jahrhundert darthun.

[1]) Schreiber 2454. Vergl. Nr. 41*a* des Verzeichnisses.

[2]) Inkunabeln Nr. 26.

[3]) Ein Exemplar im Berliner Kupferstichkabinet Nr. 2691.

[4]) Gebet am Ölberg, Grablegung und Christus erscheint der Magdalena.

[5]) Aufser dem Gebet am Ölberg sind zwei weitere Blätter der Originalfolge: Geifselung und Dornenkrönung durch anonyme gegenseitige Kopien im British Museum (Willshire, Cat. II. 50. G. 4 d—i) zu rekonstruieren.

[6]) Willshire, Cat. II. 64. G. 33.

[7]) Zu zwei Kopien Israhels van Meckenem fehlen die Originale. (Vergl. unter Nr. 106*a* und 106*b*.)

[8]) Vergl. S. 155 nach 94.

[9]) Vergl. S. 157 nach 106.

[10]) Vergl. S. 159 und nach 114.

[11]) Vergl. S. 159 nach 114.



MEISTER DER BERLINER PASSION

DIE HIMMELFAHRT MARIAE

6

FLORENZ, UFFIZIEN

Von einer genaueren Lokalisierung des Meisters der Berliner Passion wird man vorderhand absehen und sich damit begnügen müssen, ihn ganz allgemein als »niederrheinisch«, im weiteren Sinne des Wortes, anzusprechen. Wie wir gesehen haben, sind es fast ausschliefslich *niederdeutsche* Stecher, die seine Blätter kopierten oder benutzten: der Meister des hl. Erasmus, der Meister mit den Bandrollen und Israhel van Meckenem. Es läge nahe, die Stätte seiner Thätigkeit in *Köln* zu vermuten, jener Hochburg der deutschen Kunst des XV Jahrhunderts, die auch in der Entwickelung des Kupferstichs, wie die Forschung der letzten Decennien bewiesen hat, vom Meister des hl. Erasmus bis zum Meister P W, dem Stecher des Schweizerkriegs und der runden Spielkarten, eine führende Rolle spielte. Nicht allein sprächen dafür die zahlreichen, gerade in kölnischen Ausgaben des Horologium devotionis vorkommenden Schrotschnittkopien seiner Passionsblätter und die Verwendung des Schrotschnittes nach dem segnenden Heiland als Signet eines kölnischen Verlegers, sondern auch das Vorkommen des spezifisch kölnischen Lokalheiligen St. Quirin in seinem Stecherwerk. Ferner lässt sich die Provenienz mehrerer Blätter des Meisters bis nach Köln zurückverfolgen. Nr. 28 in Wien (S. Artaria) und Nr. 39 in Berlin stammen aus einer Heberleschen Auktion von 1864, Nr. 74 kam 1893 aus einer kölnischen Sammlung an das Dresdener Kabinet, Nr. 105 in Berlin wurde 1861 von Heberle in Köln erworben, und die drei Heiligen-Blättchen Nr. 58—60 ebenda stammen zusammen mit 10 anderen vom Erasmus-Meister aus einem kölnischen Brevier der Sammlung v. Nagler.

Eine grofse Anzahl von Stichen unseres Meisters findet sich oder fand sich wenigstens ehedem in niederdeutschen Manuskripten, deren nähere Lokalisierung durch den Dialekt des Textes vielleicht einem sachkundigen Germanisten gelingen mag. Dies gilt namentlich von einem Pergament-Manuskript: »Horae Beatae Mariae Virginis« in der Huth Library zu London, das 21 kolorierte Stiche, darunter 17 vom Meister der Berliner Passion[1]) enthält. Ferner von dem Gebetbuch von 1482 im Berliner Kabinet, das die Stiche Nr. 24—27 und 30—32 birgt, und dessen schon oben gedacht worden ist. Es kam aus Emmerich, also beträchtlich weiter rheinabwärts als Köln, an seinen jetzigen Aufbewahrungsort. Nr. 71 und 72 kleben in einem von 1463 datierten Manuskript der Pariser Nationalbibliothek,[2]) das aufser diesen zwei Stichen nur noch 11 Blättchen vom Erasmus-Meister und 10 Schrotschnitte aus dem Horologium devotionis enthält, also schon darum wahrscheinlich kölnischer Provenienz ist.

Zwei Blätter aus dem kleinen Leben Christi, Nr. 15 und 22, kleben in einer Schedel-Handschrift der Münchener Hof- und Staatsbibliothek,[3]) und die Veronika Nr. 73 im Münchener Kabinet stammt ebenfalls aus einem Schedel-Codex der Staatsbibliothek,[4]) was natürlich für die Heimat der Stiche nichts besagen will, da Schedel vielfach niederrheinische Blätter, namentlich solche vom Bandrollen-Meister und Israhel van Meckenem, in seine Handschriften einzukleben pflegte.

Nachweislich aus Manuskripten, wenn auch leider meist aus nicht näher bestimmbaren, stammen die Stiche Nr. 1, 28, 61 und 62 der Sammlung Le Paige in Lüttich, Nr. 13 in Darmstadt, Nr. 20 in Nürnberg, Nr. 28, 31 und 71 in Hamburg,

---

[1]) Nr. 2—9, 16—18, 23, 30, 31, 35, 54, 67.

[2]) E. a. 6 der Reserve.

[3]) Clm. 456.

[4]) Inc. s. a. 80. 8°.

Nr. 14 und 68 in München[1]) und Nr. 107 in Dresden. Nach dem mehr oder minder sorgfältigen Kolorit, das etwa ein Drittel aller Stiche des Künstlers[2]) trägt, kann man schliefsen, dass diese Blätter gleichfalls aus Manuskripten stammen, deren künstlerischer Schmuck nach der Sitte jener Übergangsperiode, aus bemalten Stichen, statt aus Miniaturen, bestand.

Es versteht sich von selbst, dass man für die Lokalisierung eines Stechers die Manuskripte, in denen sich seine Blätter finden, nur als Beleg für Argumente zuverlässigerer Art heranziehen kann. Von ausschlaggebender Bedeutung bleiben allein die *eingestochenen* Legenden. Da ist es denn sehr bedauerlich, dass der Meister der Berliner Passion in der Regel der lateinischen Sprache vor dem heimischen Idiom den Vorzug gegeben hat[3]) und nur zwei Blätter bekannt sind, die von dieser Gepflogenheit abweichen. Der Stich Christus erscheint der Magdalena (Nr. 22) aus dem kleineren Leben Christi enthält auf einem Spruchband leider nur die vier Worte: »*maria . ich . dyn . here.*«, mit denen sich natürlich nicht viel anfangen lässt. Wilhelm Schmidt[4]) erklärt sie für niederrheinisch, eventuell westfälisch. Wichtiger, weil länger ist die Legende auf der Gregors-Messe Nr. 65 (vergl. die Abb. 4):

here . ontfarme . di . mynre . nae .
dynre . groeter . barmherticheit

Ich habe sie dem besten Kenner der in Betracht kommenden Dialekte, Prof. Dr. Johannes Franck in Bonn, vorgelegt und die Auskunft erhalten, die Inschrift sei gut *mittelniederländisch* und könne unmöglich von einem Kölner stammen. Ob sie speziell flämisch sei — nicht brabantisch oder limburgisch oder holländisch —, lasse sich bei ihrem geringen Umfang nicht sicher entscheiden. Es sei der Typus der späteren mittelniederländischen Schriftsprache. In den Formen spreche nichts gegen flämischen, antwerpenschen oder brabantischen Ursprung, eher dürften Nordbrabant und namentlich Holland ausgeschlossen sein.

Das für unseren Zweck *Wichtigste* an diesem Gutachten scheint mir die Negierung einer kölnischen oder holländischen Provenienz des Meisters. Man wird ihn also wohl jenen Künstlern beizuzählen haben, die, von der grofsen Heimstätte aller Kunst im nordwestlichen Flandern ausgehend, auch den Kupferstich nach Osten trugen. Bisher bestand die Gruppe jener unter Philipp dem Guten und Karl dem Kühnen thätigen Stecher aus dem Meister der Liebesgärten, dem Meister W ♁ und dem Meister der Boccaccio-Illustrationen. Dem letzteren dieser drei wies auch Passavant die Ornamentfolge Nr. 95—106 unseres Meisters zu und bekundete dadurch wenigstens ein richtiges Empfinden für den Schulzusammenhang beider. Ein anderes Blatt: die Verkündigung (Nr. 4) wurde von Willshire[5]) dem Meister von Zwolle zugeschrieben, auf dessen dem Meister der Berliner Passion auffällig verwandte Art der Ornamentbehandlung ich schon oben hingewiesen habe. Die niederländischen Beziehungen liegen ferner klar zu Tage bei dem Christus am Kreuz (Nr. 28). Die Gruppe zur Linken, namentlich die Pose der in Ohnmacht sinkenden Maria, erscheint in dieser

[1]) Nr. 14 fand sich im Clm. 456 und Nr. 68 in Cgm. 4483 der Hof- und Staatsbibliothek.

[2]) Nr. 1, 2—9, 10, 16—18, 23—28, 30—32, 35, 36, 38, 39, 53, 54, 58—61, 63, 67, 71 und 72.

[3]) Die Blätter mit lateinischen Legenden sind Nr. 12, 35—38, 40—53, 55, 74 und 109.

[4]) Inkunabeln bei Nr. 26.

[5]) Cat. II. 363. 17.

Weise sehr häufig auf Bildern Rogiers van der Weyden.[1] Sie findet sich ganz analog auf dem Kalvarienberg des Meisters W A (L. 8). Der niederländischen Kunst eigentümlich ist endlich die Zusammenstellung der vier Kirchenväter mit den Evangelistensymbolen. Ein Holzschnitt mit xylographischem niederländischen Text in der Sammlung Arenberg in Brüssel, der gegenständlich dem hl. Augustinus mit dem Adler des Johannes (Nr. 57) entspricht, ist unten (S. 150, Anm. 2) erwähnt. Den flämischen Charakter der Architektur auf der hl. Veronika (Nr. 74) will ich nur nebenbei berühren.

Aus den Wasserzeichen der Papiere, die sich bei dem kleinen Format der meisten Stiche des Künstlers nur in wenigen Blättern finden, lassen sich keine zuverlässigen Schlüsse ziehen. Das gotische 𝔭 mit oder ohne Blume kommt fast bei allen niederrheinischen Stechern vor. Es findet sich bei Nr. 50 (Berlin), 97 (Braunschweig), 111 (Dresden), 112 (Braunschweig und Dresden), 113 (Braunschweig und Dresden) und 115 (Paris, S. Rothschild), also in 8 Stichen, von denen mir nur bei *einem* die Möglichkeit wurde, eine Pause zu nehmen. Bei diesem, Nr. 111 in Dresden, ist die linke Hälfte eines ca. 80 mm hohen 𝔭 mit vierblätteriger Blume erhalten.[2] Minder häufig, wenigstens bei *Kupferstichen*, ist das Wasserzeichen des Ankers mit dem Kreuz (71 : 30 mm), das ich bei Nr. 109 in Dresden (S. Friedrich August II) pausen konnte, und das auch bei Nr. 61 und 62 in Lüttich (S. le Paige) vorkommt.[3] Einen mittelgrofsen Ochsenkopf mit Nase, Stange und siebenstrahligem Stern (67 : 35 mm) enthält Nr. 107 in Dresden. Ein damit genau übereinstimmendes Wasserzeichen habe ich unter der grofsen Menge von Ochsenköpfen in Papieren anderer Stecher niemals gefunden. Auch ein kleines Wappen mit zwei Lilien und einem Fisch in einem der beiden Albertina-Exemplare von Nr. 114 vermochte ich nicht zu identifizieren.

Eine chronologische Ordnung der Stiche des Meisters der Berliner Passion muss späterer Zeit vorbehalten bleiben. Ich möchte nur das kleine Leben Christi (Nr. 14—23) zu seinen frühesten Arbeiten zählen, das Marienleben (Nr. 2—9) und die Passion (Nr. 24—32) einer etwas späteren Periode beimessen und die Apostelfolge (Nr. 41—53), die Tierbilder (Nr. 75—94) und die Ornamentstiche (Nr. 95—115) in seine späteste und reifste Zeit setzen. *Vor* 1463 ist das Leben Mariä (Nr. 2—9) entstanden, da sich die Kopie des Erasmus-Meisters nach der Krönung der hl. Jungfrau (Nr. 9) in einem Manuskript der Bibliothèque nationale von diesem Jahre eingeklebt findet. Derselbe Terminus ante quem ergiebt sich für Nr. 71 und 72 (SS. Elisabeth und Sophia), von denen sich Abdrücke in dem gleichen Manuskript erhalten haben. Die Passion (Nr. 24—32) ist, wie erwähnt, durch das Berliner Gebetbuch von 1483 zu datieren, und die Ornamentblumenfolge (Nr. 110—114) lässt sich durch die nach Israhels Kopien im Alphabet B. 210—215 gefertigten Afterkopien in Holzschnitt von 1488 und 1489 ungefähr fixieren. Die Benutzung der Querfüllung Nr. 102 in einem Missale von 1495 in Agram fällt zu spät, um für die Datierung des Vorbildes von Bedeutung zu sein.

[1]) Freundliche Mitteilung des Herrn Prof. C. le Paige in Lüttich, der mich auch auf den mutmafslich flandrischen Löwen auf der Fahne rechts vom Kreuz bei demselben Blatt aufmerksam machte.

[2]) Das gotische 𝔭 in Nr. 112 (Braunschweig) hat *keine* Blume, von dem im Dresdener Exemplar desselben Stiches ist nur die untere Gabel erhalten, ebenso bei Nr. 113 in Braunschweig und bei demselben Stich in Dresden nur die Blume. Nr. 115 in Paris (S. Rothschild) enthält ein 𝔭 *mit* Blume.

[3]) Der Anker findet sich zuweilen in Blättern aus der Schule des Spielkarten-Meisters und beim Meister des hl. Erasmus.

So ist es denn leider im allgemeinen herzlich wenig, was sich für die Zeit der Thätigkeit des Meisters der Berliner Passion aus seinen Werken feststellen lässt. Es steht aber zu hoffen, dass durch die Vereinigung der im nachfolgenden Verzeichnis zusammengestellten, über alle Sammlungen verstreuten Blätter, sich allmählich die Kenntnis seines Wesens und Wirkens aus einem blofsen Gattungsbegriff zu einer künstlerischen Individualität erweitere, und dass es auf Grund der hier gebotenen kleinen Beobachtungen der künftigen Forschung gelingen werde, Neues und Gesichertes auch über die Person des Künstlers an den Tag zu bringen.

VERZEICHNIS DER KUPFERSTICHE DES MEISTERS DER BERLINER PASSION[1])

1*. **Der Sündenfall.** 87:65 mm Pl. Unbeschrieben. Lüttich, Sammlung le Paige.

2—9. **Das Leben Mariä.** Folge von 8 Blatt. Cat. Huth II. 731. 13 und 1—7.

2. **Mariä Tempelgang.** 72:50 mm äufs. Einf. Cat. Huth. II. 731. 13. Repertorium f. K. XVI. 38. 56. Braunschweig, London: S. Huth.

2*a*. Geg. Kopie vom Meister des hl. Erasmus. Naumanns Archiv XIV. 50. 173. (Andresen). Willshire, Cat. II. 77. G. 59.

2*b*. Kopie vom Meister des hl. Erasmus. Willshire, Cat. II. 41. G. 35.

3*. **Die Vermählung Mariä.** 80:51 mm Bl. Cat. Huth II. 731. 1. London: S. Huth.

4. **Die Verkündigung.** 76:54 mm Bl. P. II. 212. 4. Cat. Huth II. 731. 2. Willshire, Cat. II. 363. 17. London: Brit. Mus. London: S. Huth.

5*. **Die Heimsuchung.** 77:52 mm Bl. Cat. Huth II. 731. 3. London: S. Huth.

6*. **Die Geburt Christi.** 79:59 mm Bl. Cat. Huth II. 731. 4. London: S. Huth.

7*. **Die Anbetung der Könige.** 83:63 mm Bl. Cat. Huth II. 731. 5. London: S. Huth.

8*. **Die Darstellung im Tempel.** 80:61 mm Bl. Cat. Huth II. 731. 6. London: S. Huth.

9*. **Die Krönung Mariä.** 75:55 mm Bl. Cat. Huth II. 731. 7. London: S. Huth.

9*a*. Kopie vom Meister des hl. Erasmus. 70:49 mm Einf.

Die 8 Blätter der S. Huth finden sich eingeklebt in einem niederdeutschen Pergament-Manuskript in 8°: Horae Beatae Mariae Virginis, das 21 Stiche, darunter 17 vom Meister der Berliner Passion, enthält. Sie sind nach Art von Miniaturen sehr sorgfältig koloriert und von gemalten Rahmen umgeben. Ob Nr. 2 ursprünglich zur Folge gehörte, wage ich nicht zu entscheiden, da nicht nur der Mafsstab der Figuren, sondern auch das Format etwas kleiner und die Darstellung von zwei Einfassungslinien umgeben ist.

Die Folge muss vor 1463 entstanden sein, da die Kopie des Erasmus-Meisters nach Nr. 9 bereits in einem von 1463 datierten Manuskript der Pariser Nationalbibliothek eingeklebt ist.

[1]) Die Unica sind durch ein Sternchen hinter der Ordnungsnummer gekennzeichnet.

10*. **Die Himmelfahrt Mariä.** 276:193 mm. Unbeschrieben. Florenz: Uffizien. Dieser wichtige, auch durch die in der nordischen Kunst des XV Jahrhunderts ungewöhnliche Darstellung interessante Stich ist eins der gröfsten Blätter des Meisters. In den Uffizien war er bisher als altitalienische Arbeit ausgestellt, und ich wurde erst durch freundlichen Hinweis Paul Kristellers darauf aufmerksam gemacht, dass er unmöglich italienischer Provenienz sein könne. Ein Blick auf die Pflanzen, Typen und den Faltenwurf der Figuren u. s. w. genügt, die Hand des Meisters der Berliner Passion zu erkennen. Man vergleiche namentlich den knieenden Thomas mit dem Bartholomäus der Apostelfolge Fig. 3. Die Inschrift auf dem Rand des Grabes ist von alter Hand mit Tinte hinzugefügt.

11*. **Die Fufswaschung.** 96:68 mm Bl. P. II. 218. 60. Berlin. (Hochätzung Fig. 1.)

12*. **Christus vor Hannas.** 106:73 mm Bl. P. II. 219. 65. Dresden.

13. **Die Vorbereitungen zur Kreuzigung.** 70:51 mm Einf. P. II. 219. 69. Weig. u. Zest. II. 381. 449. Darmstadt, Nürnberg.

Eine der allerschwächsten Arbeiten des Meisters, dessen Hand ich in dem gebräunten und matten Nürnberger Abdruck nicht erkannte, weshalb ich den Stich im Katalog des Germanischen Museums (Nr. 287) bei den Anonymen citierte. Trotz der ungefähren Übereinstimmung im Format und dem sehr ähnlichen Rahmen wage ich ihn doch nicht der nachfolgenden Serie aus dem Leben Christi (Nr. 14—23) beizuzählen.



1. Die Fufswaschung Nr. 11
Berlin, K. Kupferstichkabinet

14—23. **Das Leben Christi.** Folge von 10 Blatt.

14*. **Der zwölfjährige Jesus im Tempel.** 68:51 mm Einf. 72:53 mm Pl. Schmidt, Inkunabeln Nr. 26.[1]) Lehrs, Kat. d. Germ. Mus. S. 62 bei Nr. 45*a*. München.

[1]) Lichtdruck ebenda. Schmidt rechnet das Blatt bereits richtig zu derselben Folge wie Nr. 15, eine Ansicht, der ich leider in der Zeitschrift f. b. K. (XXIII. S. 147) widersprochen habe, weil der Rahmen schmaler und von anderer Form ist, als bei den übrigen Blättern.

14*a*. Geg. Holzschnittkopie in einem Horologium devotionis o. O. u. J. Berlin (Nr. 2691).

15*. **Christus am Ölberg.** 68 : 48 mm Einf. 74 : 54 mm Pl. Schmidt, Inkunabeln bei Nr. 26. Lehrs, Kat. d. Germ. Mus. 62 *a*.) Repertorium f. K. XIV. 12. 10. München, Staatsbibliothek.

15*a*. Kopie vom Meister des hl. Erasmus. 69 : 48 mm Einf.

16*. **Die Verspottung.** 68 : 50 mm Bl. Cat. Huth II. 731. 15. London: S. Huth.

17*. **Christus vor Pilatus.** 68 : 48 mm Bl. Cat. Huth II. 731. 16. London: S. Huth.

17*a*. Geg. Kopie vom Meister des hl. Erasmus. 69 : 48 mm. Einf.

18*. **Die Kreuzigung.** 69 : 51 mm Bl. Cat. Huth II. 731. 18. London: S. Huth.

18*a*. Geg. Kopie vom Meister des hl. Erasmus. 69 : 48 mm Einf.

19*. **Christus am Kreuz.** 72 : 51 mm Bl.: Einf. Repertorium f. K. XIV. 13. *a*. Wien: Hofbibliothek.

19*a*. Kopie vom Meister des hl. Erasmus. 69 : 48 mm Einf.

20*. **Die Beweinung Christi.** 68 : 49 mm Einf. Schmidt, Inkunabeln bei Nr. 26. Lehrs, Kat. d. Germ. Mus. 62. 45. a. Repertorium f. K. XIV. 13. b. Nürnberg.

20*a*. Geg. Kopie vom Meister des hl. Erasmus. 69 : 48 mm Einf.

21*. **Die Auferstehung.** 70 : 50 mm Einf. Repertorium f. K. XIV. 13. c. Dresden.

21*a*. Geg. Kopie vom Meister des hl. Erasmus. 69 : 48 mm Einf.

22*. **Christus erscheint der Magdalena.** 67 : 48 mm Einf. Schmidt, Inkunabeln bei Nr. 26. Lehrs, Kat. d. Germ. Mus. 62. b. Repertorium f. K. XIV. 13. 11. München: Staatsbibliothek.

22*a*. Geg. Kopie vom Meister des hl. Erasmus. 68 : 48 mm Einf.

23. **Die Ausgiefsung des heiligen Geistes.** 68 : 49 mm Einf. Cat. Huth II. 731. 20. London, S. Huth. Paris.

23*a*. Geg. Kopie vom Meister des hl. Erasmus. 69 : 48 mm Einf.

Über diese Folge, die nicht nur das Urbild zu dem umfangreichen Leben Christi vom Erasmus-Meister bildet, sondern auch den Schrotschnitten in den zahlreichen Ausgaben des Horologium devotionis direkt als Vorlage diente, vergl. oben S. 139.

24—32. **Die Passion Christi.** Folge von 9 Blatt. P. II. 202. 1—7 und 184 Cop. Repertorium f. K. XII. 34. 64.

24*. **Die Gefangennahme.** 80 : 61 mm P. II. 202. 1. Repertorium 1. Berlin.

24*a*. Geg. Kopie. 82 : 61 mm. Naumanns Archiv XIV. 118. 9. (Andresen.) Willshire, Cat. II. 50. G. 4. 2. London.

24*b*. Geg. Kopie von Israhel van Meckenem. 83 : 61 mm Einf. 91 : 68 mm Pl. Unbeschrieben.

25*. **Die Kreuztragung.** 79 : 60 mm Einf. P. II. 202. 2. Repertorium 2. Berlin.

25*a*. Geg. Kopie. 82 : 60 mm Naumanns Archiv XIV. 117. 5. (Andresen.) Willshire, Cat. II. 52. G. 4 *h*. London.

26. **Die Entkleidung.** 79 : 59 mm Einf. P. II. 202. 3. Repertorium 3.

I. Vor der Retouche. Berlin: 2 Exemplare.[1])
II. Retouchiert. Brüssel: S. Arenberg.

26*a*. Kopie. 85 : 59 mm Bl. Unbeschrieben. Berlin.

27*. **Die Kreuzigung.** 80:62 mm Einf. P. II. 203. 4. Repertorium 4. Berlin.

27*a*. Geg. Kopie. 81 : 60 mm. Naumanns Archiv XIV. 117. 6. (Andresen.) Willshire, Cat. II. 52. G. 4*i*. London.

27*b*. Geg. Kopie von Israhel van Meckenem. 83 : 60 mm Einf. 88 : 67 mm. Pl. Unbeschrieben.

28. **Christus am Kreuz.** 81 : 62 mm Einf. 88 : 68 mm Pl. P. II. 221. 77. Willshire, Cat. II. 64. G. 32. Repertorium 5.
I. Vor der Retouche. Hamburg.
II. Retouchiert.[2]) London, Lüttich: S. le Paige, Paris, Wien: S. Artaria.

Israhel van Meckenem hat diesen Stich nicht direkt kopiert, aber für zwei verschiedene Blätter benutzt. Das Kreuz mit dem Heiland verwendete er auf einem sonst nach dem Meister E S (B. 23) kopierten unbeschriebenen Stich und die Gruppe links vom Kreuz auf dem Stich Willshire, Cat. II. 64. G. 33 in London.



2. Die Kreuzabnahme Nr. 29
Charlottenburg, Beuth-Schinkel-Museum

29. **Die Kreuzabnahme.** 80 : 59 mm Einf. 90 : 66 mm Bl. Repertorium f. K. XII. 34. 64. Charlottenburg: Beuth-Schinkel-Museum. Stuttgart. (Hochätzung Fig. 2.)

30. **Die Beweinung Christi.** 82:61 mm Einf. P. II. 203. 5. Repertorium 7.

[1]) Das zweite Exemplar wurde erst kürzlich von Prof. Kaemmerer unter den Miniaturen gefunden. Die Figuren sind silhouettiert und auf einen Hintergrund geklebt, der dem gestochenen ziemlich genau nachgezeichnet ist. Den Vordergrund bedecken Blumen und Blattpflanzen, ganz im Stile des Meisters, aber ebenfalls gezeichnet. Der Stich ist koloriert und klebt, von einem breiten Zierrahmen umgeben, auf einem Pergamentblatt. Wegen der Silhouettierung fehlen die Kennzeichen des Plattenzustandes. Es scheint sich aber um einen schwachen Abdruck des II. Etats zu handeln.

[2]) Ich hielt den II. Etat früher für eine Kopie und führte daher den I. in Hamburg im Repertorium a. a. O. irrtümlich als »unbeschrieben« auf. Erst später erkannte ich durch sorgfältigen Vergleich die Identität der Platten. Auf dem II. Etat in Lüttich bemerkt man noch den Stichelglitscher, der von unten in den grofsen vor Maria liegenden Stein einschneidet. Auch mehrere der Grashalme links sind noch erkennbar.

I. Vor der Retouche. Berlin.
II. Retouchiert. London: S. Huth.

30*a*. Geg. Kopie von Israhel van Meckenem. 84 : 61 mm Einf. 91 : 68 mm Pl. Unbeschrieben.

31. **Die Höllenfahrt.** 81 : 61 mm Einf. P. II. 203. 7. Repertorium 8.
I. Vor der Retouche. Berlin, Hamburg.
II. Retouchiert. London: S. Huth.

32. **Die Auferstehung.** 79 : 60 mm Einf. P. II. 203. 6. P. III. 499. 258. Repertorium 9. Berlin, Klein-Öls: S. York.

32*a*. Geg. Kopie von Israhel van Meckenem. 84 : 60 mm Einf. 93 : 69 mm Pl. Unbeschrieben.

Von den zu dieser Folge gehörigen Blättern: Christus am Ölberg, Geifselung und Dornenkrönung sind die Originale verschollen, gegenseitige Kopien aber in der Folge Willshire, Cat. II. 50. G. 4 *d*—*i* im British Museum erhalten. Zwei weitere Blätter: Grablegung und Christus erscheint der Magdalena lassen sich nach den gegenseitigen Kopien Israhels van Meckenem rekonstruieren, der auch das Gebet am Ölberg kopiert hat.

33*. **Das Passionswappen.** 92 : 66 mm Pl. B. X. 56. 33. P. II. 99. 88. Wien: Albertina.

34. **Die heilige Dreifaltigkeit.** 72 : 52 mm Einf. 76 : 57 mm Pl. P. II. 87. 31. Willshire, Cat. II. 177. H. 40. Berlin, London.

Diese Arbeit ist eine der schwächsten des Meisters, wenn es nicht gar eine Kopie ist, was ich aber nicht für wahrscheinlich halte.

35. **Die heilige Dreifaltigkeit.** 80 : 61 mm Einf. B. X. 35. 68. P. II. 87. 33.
I. Vor der Retouche. London, London: S. Huth.
II. Retouchiert. Wien: Albertina.

Bartsch erkannte bereits in diesem Stich die gleiche Hand wie in der Apostelfolge Nr. 41—53. Passavant hat jedenfalls nur Bartsch nachgeschrieben, da er keinen Fundort angiebt. Seine Bemerkung: »Von demselben Meister wie die Apostel Nr. 42« (die Folge vom Meister des Johannes Bapt. P. II. 90. 42) kann nur auf einem Flüchtigkeitsfehler beruhen.

35*a*. Kopie vom Meister des hl. Erasmus 76 : 58 mm Einf. 82 : 63 mm Pl. Unbeschrieben. Berlin.

36*. **Die heilige Dreifaltigkeit.** Gegenseitige Variante von Nr. 35. 83 : 61 mm Bl. Unbeschrieben. Wien: Albertina.

Sehr zarte Arbeit und technisch viel feiner behandelt als Nr. 35.

37*. **Die heilige Dreifaltigkeit.** 153 mm Durchm. der Einf. P. II. 58. 157 und 87. 34.[1]) Wien: Albertina.

38*. **Die thronende Madonna mit vier Engeln.** 123 : 89 mm Bl. P. II. 86. 25. Paris.

Im Katalog Ottley[2]) wird der Stich dem Meister E S, von Passavant

---

[1]) Passavant führt den Stich einmal nach Brulliot (Table p. 813) im Werk des Meisters E S an, das andere Mal nach dem aus der S. Durand stammenden Abdruck der Albertina bei den Arbeiten der Schule des Meisters E S.

[2]) London 1837 Nr. 917.



MEISTER DER BERLINER PASSION

DER HEILAND UND ACHT APOSTEL

IM K. KUPFERSTICHKABINET ZU BERLIN

nur seiner Schule zugeschrieben. Renouvier[1]) charakterisiert ihn als ein Mittelding zwischen Stich und Schrotblatt.

39*. **Die Madonna auf der Mondsichel.** 87:63 mm Pl. Unbeschrieben. Berlin.
Dieser Stich scheint auf den ersten Blick eine Kopie, ist aber doch wohl ein unrein gedrucktes oder retouchiertes Original. Der Druck ist ebenso unvollkommen wie bei dem II Etat des Christus am Kreuz (Nr. 28), der überdies aus demselben Manuskript stammt.[2])

40*. **Die Verlobung der hl. Catharina im Beisein von sieben anderen heiligen Frauen.** 260:185 mm Einf. 268 : 190 mm Pl. P. II. 56. 150. Paris.
Nächst der Himmelfahrt Mariä (Nr. 10) die gröfste Platte des Meisters.

41—53. **Christus und die zwölf Apostel.** Folge von 13 Blatt. B. X. 17. 15—27. P. II. 43. 38—49. Cop. und 90. 39. Berlin, Wien: Albertina.

41. **Der Heilland.** 78 : 59 mm Einf. B. X. 18. 15. Berlin, Wien: Albertina. Vergl. den Lichtdruck.

41 *a*. Schrotschnittkopie. 80 : 62 mm Einf. Schreiber 2454. Beierstedt: S. Vasel, Dresden, Oxford, Wien: Österreichisches Museum.
Druckerzeichen Heinrich Quentels in Köln, etwa seit 1479.

42. **Petrus.** 78 : 59 mm Einf. B. X. 18. 16. Berlin, Wien: Albertina und Hofbibliothek. Vergl. den Lichtdruck.

43. **Andreas.** 79 : 59 mm Einf. B. X. 18. 17. Berlin, Wien: Albertina. Vergl. den Lichtdruck.

43 *a*. Geg. Kopie vom Meister des hl. Erasmus. 79 : 55 mm Bl. Repertorium f. K. XII. 269. 59. Darmstadt.

44. **Jacobus major.** 80 : 59 mm Einf. B. X. 18. 18. Berlin, Wien: Albertina und Hofbibliothek. Vergl. den Lichtdruck.

45. **Johannes.** 80 : 60 mm Einf. B. X. 18. 19. Berlin, Wien: Albertina.

46. **Thomas.** 80 : 61 mm Einf. B. X. 18. 20. Berlin, Wien: Albertina und Hofbibliothek. Vergl. den Lichtdruck.

47. **Jacobus minor.** 81 : 59 mm Einf. B. X. 19. 21. Berlin, London, Wien: Albertina und Hofbibliothek.

48. **Philippus.** 81 : 61 mm Einf. B. X. 19. 22. P. II. 43. 44. Cop. Berlin, Dresden (2 Exemplare), London, Wien: Albertina und Hofbibliothek. Vergl. den Lichtdruck.

49. **Bartholomäus.** 79 : 59 mm Einf. B. X. 19. 23. P. II. 43. 45. Cop. Berlin, Dresden, Wien: Albertina und Hofbibliothek. (Hochätzung Fig. 3.)

50. **Mattheus.** 81 : 61 mm Einf. B. X. 19. 24. Berlin, London, Wien: Albertina. Vergl. den Lichtdruck.

51. **Simon.** 81 : 62 mm Einf. B. X. 19. 25. P. II. 43. 43. Cop. Berlin, Wien: Albertina und Hofbibliothek.

---

[1]) Histoire 111. 2. Das Kolorit, von dem Renouvier spricht, ist jetzt durch Abwaschen entfernt.

[2]) Beide Stiche kamen im April 1864 bei Heberle in Köln zur Versteigerung (Kat. 1260 und 1261). Sie sind mit den gleichen Farben koloriert, haben breite Ränder und sind von rot und schwarzen Zierrahmen umgeben.

52. **Judas Thaddäus.** 81 : 62 mm Einf. B. X. 20. 26. Berlin, Wien: Albertina und Hofbibliothek. Vergl. den Lichtdruck.

53. **Matthias.** 80 : 61 mm Einf. 87 : 68 mm Pl. B. X. 20. 27. Berlin, Dresden, London, Wien: Albertina und Hofbibliothek. Vergl. den Lichtdruck.

Passavant spricht S. 43 von einer Kopien-Folge nach den kleinen Aposteln des Meisters E S B. 38—49 und führt als Beispiele den Philippus und Bartholomäus in Dresden an, die jedoch keineswegs nach dem Meister E S kopiert sind, sondern zur vorstehenden Folge gehören. Frenzel[1]) schrieb beide Blätter irrig dem Meister E S selber zu.

54*. **St. Petrus.** 69 : 43 mm Bl. Cat. Huth II. 731. 9. London: S. Huth.

55*. **St. Matthäus.** 89 : 65 mm Einf. 92 : 67 mm Pl. P. II. 91. 43. Paris.

Passavant führt diesen offenbar zu einer Credo-Folge gehörigen Apostel unter den Arbeiten der Schule des Meisters E S auf und nennt ihn, da er den Namen übersah, St. Paulus. Es ist in der That eine verkleinerte gegenseitige Kopie nach dem sitzenden Paulus des Meisters E S B. X. 22. 38. mit unwesentlichen Veränderungen.



3. St. Bartholomäus Nr. 49
Berlin, K. Kupferstichkabinet

56—57. **Die vier Kirchenväter mit den Evangelistensymbolen.** 2 Blatt aus einer Folge.

56*. **St. Ambrosius mit dem Engel des Matthäus.** 84 : 63 mm Einf. Unbeschrieben. Cambridge.

57*. **St. Augustinus mit dem Adler des Johannes.**[2]) 73 : 58 mm Bl. P. II. 232. 153. Paris.

Passavant beschreibt den auf drei Seiten verschnittenen Pariser Stich, giebt aber die Mafse nach der gegenseitigen Kopie des Erasmus-Meisters, die er irrtümlich mit dem Original identifiziert.

57*a*. Geg. Kopie vom Meister des hl. Erasmus 84 : 62 mm Einf. Wessely 102. Berlin, London.

[1]) Naumanns Archiv I. 31. 25—26. Wenn Heinecken (Neue Nachrichten I. 327. 169) sagt, dass es auch Abdrücke ohne Credo-Stellen gebe, so meint er vielleicht die gegenseitigen Kopien des Erasmus-Meisters, von denen mir freilich nur *eine* (der Andreas Nr. 43 *a*) bekannt ist.

[2]) Eine ähnliche Nebeneinanderstellung des hl. Augustinus mit dem Adler des Johannes, aber unabhängig vom Stich, findet sich auf einem Holzschnitt mit zweizeiligem xylographischen Text (niederländisch) im Unterrande — 96 : 69 mm Einf. — in der Sammlung Arenberg zu

58—60. **Verschiedene Heilige.** Folge von 3 Blatt. Lehrs, Kat. d. Germ. Mus. 24, 6, 8, 9. Berlin.

58*. **St. Christophorus.** 63 : 45 mm Bl. Lehrs, Kat. d. Germ. Mus. 24. 6. Berlin (2 Exemplare).

Das eine der beiden Berliner Exemplare ist silhouettiert, aber nicht koloriert.

59*. **St. Georg.** 63 : 50 mm Bl. Lehrs, Kat. d. Germ. Mus. 24. 8. Berlin.

60*. **St. Quirin.** 66 : 44 mm Bl. Lehrs, Kat. d. Germ. Mus. 24. 9. Repertorium f. K. XIII. S. 385 Anm. 13. Berlin.

60*a*. Schrotschnittkopie. 61 : 46 mm Einf. Repertorium f. K. XIII. S. 385 Anm. 13. München.

60*b*. Geg. Kopie vom Meister des hl. Erasmus. 58 : 40 mm Einf. Repertorium f. K. XIII. S. 385 Anm. 13. Mailand: Ambrosiana.

Diese 3 Blättchen stammen zusammen mit 10 anderen vom Erasmus-Meister aus einem kölnischen Pergament-Brevier der Sammlung v. Nagler. Sie tragen in tergo handschriftlichen Text und sind sehr sorgfältig koloriert. Ich hatte die drei Heiligen zusammen mit denen des Erasmus-Meisters im Katalog des Germanischen Museums aufgeführt, aber schon dort der Ansicht Ausdruck gegeben, dass sie und die Heiligen Cornelius und Apollonia *nicht* vom Erasmus-Meister herrührten. Für die beiden Letztgenannten trifft dies freilich nicht zu, die drei anderen sind aber nach der eleganteren Zeichnung und zarteren technischen Behandlung offenbar dem Meister der Berliner Passion zuzuweisen, von dem sich ja auch in dem kölnischen Brevier bei Mr. Huth zahlreiche Stiche gemischt mit solchen des Erasmus-Meisters finden.



4. Die Messe des hl. Gregor Nr. 65
Berlin, K. Kupferstichkabinet

61*. **St. Antonius.** 84 : 62 mm Einf. 86 : 65 mm Pl. Unbeschrieben. Lüttich: Sammlung le Paige.

62*. **St. Christophorus.** 85:63 mm Einf. 87:65 mm Pl. Unbeschrieben. Lüttich: Sammlung le Paige.

Brüssel. Das blassbraun gedruckte Blättchen scheint einer Folge anzugehören, von der sonst nichts bekannt ist.

63. **St. Franziskus.** 73:50 mm Einf. 75:51 mm Pl. P. II. 94. 60. Repertorium f. K. XIV. 104. 6. Berlin, Köln.

64*. **St. Georg.** 147 : 103 mm Einf. P. II. 92. 51. Berlin.
Wessely führt das Blatt unter Nr. 101 als »unbeschrieben« auf, wahrscheinlich weil Passavant die Richtung des Pferdes falsch angiebt.

65*. **Die Messe des hl. Gregor.** 91 : 62 mm Einf. P. II. 233. 158. Berlin.
Der Meister mit den Bandrollen hat die drei vor dem Altar knieenden Figuren in seiner Gregors-Messe P. II. 19. 26. sehr mangelhaft und unverstanden kopiert. Die Abhängigkeit ist nach der Übereinstimmung unwesentlicher Faltenwurfmotive zweifellos.[1]) (Hochätzung Fig. 4.)

65*a*. Geg. Kopie vom Meister des hl. Erasmus. 92 : 63 mm Einf. Weigel und Zestermann II. 376. 442. Lüttich: Sammlung le Paige.

66*. **S. Barbara.** 81 : 61 mm Einf. P. II. 95. 70. Berlin.
Auch dieses Blatt führt Wessely (Nr. 111) als »unbeschrieben« an.

67*. **S. Catharina.** 73 : 46 mm Bl. Cat. Huth II. 731. 10. London: Sammlung Huth.

68. **S. Catharina.** 83 : 62 mm Einf. 88 : 67 mm Pl. B. X. 31. 58. P. II. 94. 64. München, Wien: Albertina.
Ziemlich mittelmäfsige, vielleicht frühe Arbeit des Meisters, die auf den ersten Blick nur wie eine Kopie aussieht.

69*. **S. Clara.** 72 : 48 mm Einf. P. II. 95. 73. Repertorium f. K. XIV. 104. bei 6. Berlin.
Wessely führt den Stich unter Nr. 112 als »unbeschrieben« auf. Er ist retouchiert und trägt rechts über den Bodenfliesen das Zeichen: .[2])

70*. **S. Dorothea.** 83 : 64 mm Einf. 88 : 69 mm Pl. P. II. 95. 75. Paris.
Passavant erkannte in diesem Stich bereits dieselbe Hand wie in Nr. 66, die er als Gegenstück dazu betrachtet.

71. **S. Elisabeth.** 80 : 51 mm Bl. Verzeichnis der Kupferstich-Sammlung der Kunsthalle zu Hamburg S. 265.[3]) Hamburg, Paris.
Der silhouettierte Pariser Abdruck klebt in dem bei Nr. 2—9 erwähnten Manuskript von 1463.

72*. **S. Sophia.** 80 : 60 mm Bl. Unbeschrieben. Paris.
Der Stich findet sich in demselben niederrheinischen Manuskript wie Nr. 71.

73*. **S. Veronika.** 78 : 60 mm Bl. Unbeschrieben. München.
Aus einer ehedem Hartman Schedel gehörigen Inkunabel der Staatsbibliothek.[4])

74. **S. Veronika.** 149:94 mm Pl. B. X. 34. 65. P. II. 94. 68. Dresden, Wien: Albertina.

75—94. **Tier-Bilder.** Folge von 20 Blatt. Lehrs, Spielkarten S. 1.

75. **Drei Hunde und eine Katze.** 89 : 68 mm Pl. B. X. 105. 14 und Cop. P. II. 242. 221.

---

[1]) Es existiert dann eine unbeschriebene gegenseitige Wiederholung vom Bandrollen-Meister in Halle und eine freie anonyme Kopie P. II. 232. 154 in München.

[2]) Über die Bedeutung dieses Zeichens wird demnächst Max Geisberg sehr interessante Aufschlüsse veröffentlichen.

[3]) Dort irrtümlich als S. Barbara aufgeführt.

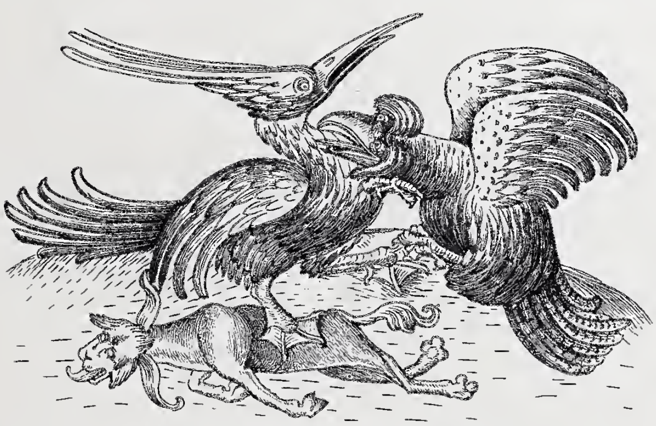
[4]) Inc. s. a. 80. 8°. Der Stich wurde 1884 dem Kupferstichkabinet überwiesen.

I. Vor der Retouche. Wien: Albertina.
II. Retouchiert. Dresden: S. Friedrich August II., Wien: Albertina.

Bartsch hielt den II Etat für eine Kopie.[1]) Passavant beschreibt das Dresdener Exemplar als mittelmäfsige Arbeit in der Manier des Meisters E S ohne die Identität mit dem von Bartsch beschriebenen Stich zu bemerken.

76*. **Kamel und Elefant.** 89 : 68 mm Pl. B. X. 102. 4.
I. Vor der Retouche. — Fehlt.
II. Retouchiert. Wien: Albertina.

77*. **Ein Einhorn und ein anderes Fabeltier.** 84:65 mm Einf. B. X. 102. 5.
I. Vor der Retouche. — Fehlt.
II. Retouchiert. Wien: Albertina.



5. Zwei streitende chimärische Vögel Nr. 89
Berlin, K. Kupferstichkabinet

78. **Hirsch, Rehbock und Ricke.** 89 : 68 mm Pl. B. X. 103. 6. P. II. 242. 222.
I. Vor der Retouche. — Fehlt.[2])
II. Retouchiert. Dresden: S. Friedrich August II., London, Pavia: S. Malaspina, Wien: Albertina.

79*. **Zwei Löwen und ein Leopard.** 91 : 69 mm Pl. B. X. 104. 10.
I. Vor der Retouche. — Fehlt.
II. Retouchiert. Wien: Albertina.

80*. **Drei Bären.** 86 : 68 mm Pl. B. X. 104. 11.
I. Vor der Retouche. — Fehlt.
II. Retouchiert. Wien: Albertina.

81. **Drei Kaninchen.** 88 : 68 mm Pl. B. X. 103. 7.

[1]) Sein Kennzeichen, dass der Schäferhund (eigentlich die rechts sitzende Katze) keinen Schwanz habe, ist nicht zutreffend. Das Exemplar der Albertina ist nur auf der rechten Seite verschnitten.

[2]) Den Abdruck in Pavia kenne ich nicht. Es ist daher möglich, dass er dem I Etat angehört.

I. Vor der Retouche. — Fehlt.
II. Retouchiert. Paris: S. v. Rothschild, Wien: Albertina.

82*. **Drei Fabeltiere.** 81 : 60 mm Bl. B. X. 104. 9. Wien: Albertina.
Der Wiener Abdruck ist matt, aber nicht retouchiert.

83. **Pfau und Rabe.** 89 : 68 mm Pl. B. X. 110. 3. P. II. 67. 209.
I. Vor der Retouche. Dresden.
II. Retouchiert. Wien: Albertina.
Passavant beschreibt den schönen Dresdener Abdruck unter den Spielkarten des Meisters E S.

84*. **Schwan, Storch und Straufs.** 87 : 69 mm Bl. B. X. 111. 8. Wien: Albertina.
Der Wiener Abdruck ist nicht hervorragend, aber unretouchiert.

85. **Zwei chimärische Vögel und ein Papagei.** 89 : 68 mm Pl. B. X. 112. 9.
I. Vor der Retouche. — Fehlt.
II. Retouchiert. London, Wien: Albertina.

86. **Adler und chimärische Vögel.** 87 : 67 mm Pl. B. X. 111. 7.
I. Vor der Retouche. London,[1] Wien: Albertina.
II. Retouchiert. Paris: S. v. Rothschild.

87. **Zwei Hähne und ein Rabe.** 89 : 68 mm Pl. B. X. 112. 10.
I. Vor der Retouche. Paris: S. v. Rothschild.
II. Retouchiert. London, Wien: Albertina.

88. **Drei chimärische Vögel.** 90 : 68 mm Pl. B. X. 111. 6. P. II. S. 249.
I. Vor der Retouche. Paris: S. v. Rothschild.
II. Retouchiert. Wien: Albertina.

89. **Zwei streitende chimärische Vögel.** 68 : 79 mm Pl. B. X. 110. 5. Berlin, Wien: Albertina. (Hochätzung Fig. 5.)
Bartsch hielt diesen Stich für eine gegenseitige Wiederholung von Nr. 89 *a*. Das Verhältnis ist jedoch umgekehrt. Die beiden Exemplare in Berlin und Wien sind nicht retouchiert.

89 *a*. Geg. Kopie 62 : 84 mm Pl. B. X. 110. 4. P. II. 245. 240. Dresden: S. Friedrich August II., Wien: Albertina.

90*. **Drei chimärische Vögel.** 68 : 88 mm Bl. B. X. 112. 11. Wien: Albertina.
Der Stich ist unvollendet, der dritte Vogel nur kontouriert. Der unretouchierte Abdruck der Albertina wirkt aufserordentlich farbig.

91*. **Drei chimärische Vögel.** 66 : 82 mm Bl. B. X. 113. 12. Wien: Albertina.
Der Wiener Abdruck ist nicht retouchiert.

92. **Drei chimärische Vögel.** 65 : 85 mm Pl. B. X. 113. 13.
I. Vor der Retouche. Wien: Albertina.
II. Retouchiert. Braunschweig.

93*. **Zwei chimärische Vögel.** 67 : 97 mm Unbeschrieben.[2]

[1] Willshire (Catalogue of Playing Cards 216. G. 153) setzt das Blatt sonderbarerweise ins erste Viertel des XVI Jahrhunderts.

[2] Im Katalog v. Liphart (Leipzig 1876) unter Nr. 84 als Spielkarte aufgeführt.

I. Vor der Retouche. — Fehlt.
II. Retouchiert. Cambridge.

94. **Frosch, Drache und Lindwurm.** 86:67 mm Pl. B. X. 103. 8. P. II. 243. 226.
I. Vor der Retouche. — Fehlt.
II. Retouchiert. London, Wien: Albertina.

Der Stich ist keineswegs, wie Quandt, Passavant und Weigel[1]) meinen, von zwei Platten gedruckt, sondern die doppelten Plattenränder rühren wahrscheinlich, wie schon der Katalog von Quandt[2]) sagt, von einer Verschiebung beim Druck her. Passavant und Weigel führen den Stich nicht mehr als Spielkarte auf, während ihn Willshire mit 4 anderen Blättern der Tierfolge in seinen Spielkarten-Katalog[3]) aufgenommen hat.

Dass diese Blätter keine Spielkarten sein können, wie Bartsch und seine Nachfolger annahmen, habe ich in meiner Spielkartenpublikation a. a. O. nachgewiesen, doch wird die ebenda geäufserte Ansicht, dass es naturgeschichtliche Abbildungen seien, nicht aufrecht zu halten sein, und es handelt sich vielmehr höchst wahrscheinlich wie bei der Ornamentblumen-Folge (Nr. 110—114) um Vorlagen für Goldschmiede, Miniatoren u.s.w., wofür auch die ornamentalen Zusätze bei den Blättern mit Vögeln sprechen. Vier Tiere sind beispielsweise in einem reich miniierten Missale des Domschatzes zu Agram kopiert,[4]) das auch an anderer Stelle Benutzungen von Stichen unseres Meisters aufweist.

Die retouchierten Drucke der Folge sind von bräunlicher Farbe und so stark überarbeitet, dass sie wie Kopien aussehen, weshalb ich irrtümlich in meinem Spielkartenbuch von einer feiner gestochenen Original- und einer roheren Kopien-Folge gesprochen habe. Die retouchierten Abdrücke von Nr. 76, 79, 81, 85, 87, 88 und 94 zeigen oben, meist in der Mitte, zwei kleine, keilförmige Strichelchen.

95—106. **Querfüllungen mit Figuren.** Folge von 12 Blatt. B. X. 61. 1—12. P. II. 278. 13—24. Repertorium f. K. XV. S. 493 bei 117. Wien: Albertina.

95. **Querfüllung mit zwei nackten Ringern.** 79:95 mm Bl. B. X. 62. 1. P. II. 278. 13. Dresden, Wien: Albertina.

Frenzel[5]) schrieb das bräunlich gedruckte Dresdener Exemplar dem Meister E S zu.

Die beiden Ringer sind gegenseitig auf einer Ofenkachel des XV Jahrhunderts im Gewerbe-Museum zu Basel kopiert. Eine zweite Kachel ebendaselbst enthält die gleiche Darstellung nur in etwas gröfserem

[1]) Weigel und Zestermann II. 379. 446.
[2]) Leipzig 1860 Nr. 4.
[3]) Catalogue of Playing Cards 213. G. 147.
[4]) Auf fol. 173 findet sich von Nr. 89 rechts am Rande der im Stich links befindliche Vogel mit langem Schopf und Schwimmfüfsen von der Gegenseite, und im Unterrand gleichseitig der im Stich rechts befindliche Vogel. Unter dem ersteren bemerkt man den Lindwurm von Nr. 94 links, und unter dem zweiten Vogel den Drachen mit dem Stachelschwanz und den Frosch von demselben Stich rechts.
[5]) Naumanns Archiv I. 42. 69.

Mafsstabe, so dass der rechts befindliche Ringer auf dem viereckigen Rahmen des Bildes steht.

96*. **Querfüllung mit dem Armbrustspanner und einem Vogel.** 74:89 mm Einf. B. X. 62. 2. P. II. 278. 14. Wien: Albertina.

97. **Querfüllung mit dem nackten Reiter.** 74 : 88 mm Einf. 76 : 93 mm Pl. B. X. 62. 3. P. II. 278. 15. Repertorium f. K. XVI. 39. 58.
I. Vor der Retouche. Wien: Albertina.
II. Retouchiert. Braunschweig.

98*. **Querfüllung mit der knieenden Dame.** 74 : 88 mm Einf. B. X. 62. 4. P. II. 278. 16. Wien: Albertina.

99*. **Querfüllung mit dem nackten Mann auf dem Hirsch.** 74:87 mm Einf. B. X. 62. 5. P. II. 278. 17. Wien: Albertina.

100*. **Querfüllung mit dem Mann und dem Vogel.** 74 : 88 mm Einf. B. X. 63. 7. P. II. 278. 19. Wien: Albertina.

100*a*. Geg. Kopie von Israhel van Meckenem. 69 : 88 mm Bl. P. II. 30. 50. Berlin, Oxford.

101*. **Querfüllung mit dem nach einer Frucht greifenden Mann.** 74:88 mm. Einf. B. X. 63. 8. P. II. 278. 20. Wien: Albertina.

101*a*. Geg. Kopie von Israhel van Meckenem. 76 : 98 mm Bl. Repertorium f. K. XIV. 14. 16.[1]) München: Staatsbibliothek, Wien: Hofbibliothek.

Das Münchener Exemplar klebt in einer Inkunabel von 1471.[2]) Das Blatt ist in dem oben bei Nr. 94 erwähnten Missale des Agramer Domschatzes auf fol. 96 im Unterrande links kopiert, und zwar gegenseitig zum Original (Nr. 101), also wahrscheinlich nach der Kopie.

102*. **Querfüllung mit dem einen Vogel greifenden Mann.** 70 : 88 mm Einf. B. X. 63. 9. P. II. 278. 21. Wien: Albertina.

103. **Querfüllung mit dem ein Reh erstechenden Mann.** 72 : 88 mm Einf. B. X. 63. 10. P. II. 279. 22. London,[3]) Wien: Albertina.

104*. **Querfüllung mit dem Bogenschützen.** 74:92 mm Bl. B. X. 63. 11. P. II. 279. 23. Wien: Albertina.

105. **Querfüllung mit dem Mann, der eine Blüte auf dem Kopf trägt.** 74:89 mm Einf. B. X. 64. 12. P. II. 279. 24. Berlin, Paris: S. v. Rothschild, Wien: Albertina.

105*a*. Gegenseitige Kopie von Israhel van Meckenem. 74 : 97 mm Bl. P. II. 244. 238. Paris.

106. **Zwei sich begegnende Reiter** *(ohne Ornament)*. 73 : 88 mm Einf. 77 : 93 mm Pl. B. X. 62. 6. P. II. 241. 218 und 278. 18.[4]) München, Wien: Albertina.

Passavant weist diese schöne Folge, ohne erklärende Gründe dafür anzugeben, dem Meister der Boccaccio-Illustrationen zu. Seine Angabe, dass

[1]) Ich habe im Repertorium den Stich leider mit dem Original identifiziert, ohne die Gegenseitigkeit zu bemerken.

[2]) Petrus de Crescentiis. Augsburg, Schüssler 1471 (2° Inc. c. a. 56).

[3]) Willshire (Cat. II. 479. 162) beschreibt das Blatt im Appendix zu Meckenem.

[4]) Passavant beschreibt das ausgedruckte Münchener Exemplar bei den Anonymen, ohne seine Identität mit dem Wiener Stich zu erkennen.

sie sich vollständig aufser in der Albertina auch in Berlin befinde, beruht auf einem Irrtum. Dort ist nur *ein* Blatt daraus (Nr. 105) vorhanden. In der Kopienfolge Israhels van Meckenem, der Nr. 100*a*, 101*a* und 105*a* angehören, finden sich noch 2 Blätter, zu denen die Originale fehlen. Es sind dies:

106*a*. Querfüllung mit dem Mann und dem leeren Spruchband. 78:104 mm Bl. P. II. 272.68. Dresden.

106*b*. Querfüllung mit einem Mann und drei Vögeln. 75 : 96 mm Pl. B. X. 65. 14. Wien: Albertina.

Diese Kopien, deren Abhängigkeit von den ungleich zarter gestochenen und besser gezeichneten Originalen Passavant nicht erkannte und die er daher an verschiedenen Stellen aufführt, scheinen zu den Erstlingsarbeiten Israhels zu gehören.

Der untere Teil des ornamentalen Blattwerkes von Nr. 100, namentlich der Stammast mit dem darüber gebogenen dünneren Seitenast links, die Knospe rechts daneben und die Blüte in der rechten unteren Ecke sind gegenseitig kopiert auf einer spanischen Spielkarte des XV Jahrhunderts: Denari-Dame, mit der Aufschrift: Valenzia im Berliner Kabinet.[1])

In einem von 1495 datierten Missale der Bibliothek der Metropolitankirche zu Agram findet sich der bärtige Mann, der den chimärischen Vogel am Fufse hält, von Nr. 102 auf dem ersten der fünf mit Miniaturen gezierten Blätter unten in der Mitte. Ein zweites, viel reicher illustriertes Missale von derselben Hand, aber erst zu Anfang des XVI Jahrhunderts von einem italienischen Miniator beendet und nicht datiert, im Domschatz ebenda, weist die Benutzung von vier weiteren Blättern der Folge auf. Es enthält fol. 1 im Initial-H den Mann mit gespreizten Beinen und der Blumenranke, an der er sich hält, von Nr. 105, fol. 12 oben rechts den nackten Reiter von Nr. 97, fol. 96 im Unterrande links den nach der Frucht greifenden Mann von Nr. 101, und zwar gegenseitig, also vielleicht nach der Kopie Israhels van Meckenem Nr. 101*a*, und den Armbrustspanner samt dem links vor ihm sitzenden Vogel von Nr. 96, beide mit den umgebenden Ornamenten. Die letztere Figur ist auch fol. 131 v. im Rande oben links wiederholt.

107*. **Querfüllung mit der Madonna und dem Jesuskind, das einen Vogel hält.** 105 : 140 mm Bl.: Einf. Unbeschrieben. Dresden.

Bei dem prachtvollen Dresdener Abdruck fehlt unten, besonders nach rechts hin, ein grofses Stück.[2])

108*. **Querfüllung mit dem Schach spielenden Paar.** 105 : 147 mm Bl. Willshire, Cat. II. 480. 164.[3]) Oxford.

109*. **Querfüllung mit dem Pelikan.** 124 : 163 mm Einf. P. II. 244. 239. Dresden: S. Friedrich August II.

[1]) Hochätzung bei Lippmann, Der Kupferstich (2. Aufl.) S. 222.

[2]) Der Stich klebte im Vorderdeckel eines Neuen Testamentes bei L. Rosenthal in München, von dem ihn das Dresdener Kabinet 1892 erwarb. Nach den Spuren im Buchdeckel kann die Höhe von der oberen Einfassungslinie bis zum unteren Papierrand 110 mm nicht überschritten haben. Das Blatt würde so im Format ziemlich genau mit der Querfüllung Nr. 108 und der Hochfüllung Nr. 115 übereinstimmen.

[3]) Willshire beschreibt den Stich im Appendix zu Israhel van Meckenem.

Der Dresdener Abdruck rührt bereits von der stark abgenutzten und retouchierten Platte her. — Ein holländisches Horarium des XV Jahrhunderts im Bischöflichen Museum zu Haarlem enthält in seinen Randmalereien auf einem Blatt mit dem Initial-H unten links eine gleichseitige Kopie des auf dem Stich unten links sitzenden Vogels.

109*a*. Geg. Kopie nach dem Mittelstück. 90:65 mm Pl. B. X. 114. 14. Berlin, Wien: Albertina.

110—114. **Verschiedene Ornamentblumen.** Folge von 5 Blatt. Repertorium f. K. XVI. 39. 59—60.

110. **Acht Blumen.** 119:88 mm Pl. B. X. 118. 4. P. II. S. 250. Repertorium f. K. XVI. 40. 60*a*. Dresden, Wien: Albertina.

Sieben dieser Blumen, nämlich die drei oberen und unteren sowie die mittelste, hat Israhel van Meckenem gegenseitig in dem runden Ornamentrahmen zu seinem musizierenden Paar am Brunnen B. 208 kopiert. Den Zweig links von der Mittelblume und den Reiher liefs er fort, brachte aber einen ähnlichen Vogel im Rankenwerk an.

111. **Neun Blumen.** 118:82 mm Pl. B. X. 119. 5. P. II. S. 251. Repertorium f. K. XVI. 40. 60*b*. Dresden, Wien: Albertina.

Fünf Blumen, nämlich die erste und dritte der oberen, die erste der mittleren und die beiden ersten der unteren Reihe sind gegenseitig in einem anonymen Majuskel-Alphabet des Österreichischen Museums kopiert, wo sie sich in den Buchstaben C, D, G, H und L finden.[1])

112. **Vier Blumen.** 119:81 mm Pl. Repertorium f. K. XV. 141 nach 262 und XVI. 39. 59. Braunschweig, Dresden.

Israhel van Meckenem kopierte in seinem Alphabet B. 210—215. Die erste Blume dieses Blattes im O B. 213, die zweite im N ebenda, die dritte im K B. 212 und die vierte im Q B. 213 von der Gegenseite.

113. **Vier Blumen.** 121:85 mm Pl. Repertorium f. K. XV. 141 nach 262 und XVI. 40. 60. Braunschweig, Dresden.

Auch von diesem Stich benutzte Israhel van Meckenem die vier Blumen gegenseitig für sein Alphabet, und zwar die erste für das R B. 214, die zweite für das H B. 211, die dritte für das V und die vierte für das T B. 214.

114. **Sechsundzwanzig Blumen und ein Drache.** 131:90 mm Pl. B. X. 67. 21. P. II. 100. 96. Wien: Albertina (2 Exemplare).

Ich rechne diesen Stich zur Folge, obwohl er etwas gröfser als die übrigen Blätter ist. Dass er wie jene als Vorlage diente, bezeugt der kleine springende Drache, der in den Miniaturen des mehrfach erwähnten Missale im Domschatz zu Agram auf fol. 110 im Unterrande kopiert ist.

Die Benutzung der Folge durch Israhel van Meckenem in seinem Alphabet B. 210—215 ergiebt einen, wenn auch ziemlich späten Terminus ante quem für die Originale: 1488 findet sich eine gegenseitige Holzschnittkopie nach Israhels D in »Die vier vterste« Ant-

[1]) Vergl. Repertorium f. K. XIII. S. 47.



ALBRECHT DÜRER

PAUL TOPLER UND MARTIN PFINTZING

SILBERSTIFTZEICHNUNG IM K. KUPFERSTICHKABINET ZU BERLIN

8

LICHTDRUCK D. RE

werpen, Gheraert Leeu,[1]) und 1489 sind Holzschnittkopien von 10 Buchstaben in Nürnberger Drucken nachzuweisen.[2])

Endlich sah ich in einem Horarium des XV Jahrhunderts im Bischöflichen Museum zu Haarlem an zwei Stellen im Buchstaben H Ornamentblumen, die jedenfalls auf Vorlagen des Meisters zurückgehen,[3]) und das gleiche gilt von drei gravierten Blumen auf dem Fufse eines silbervergoldeten gotischen Kelches in der Römisch-katholischen Kirche zu Ribény in Ungarn (Komitat Trencsin).[4])

115. **Hochfüllung mit vielen Blumen.** 144 : 109 mm Bl. Repertorium f. K. XVIII. S. 319.

I. Vor der Retouche. — Fehlt.

II. Retouchiert. London, South Kensington-Museum, Paris: S. v. Rothschild.

EIN BLATT AUS DÜRERS NIEDERLÄNDISCHEM SKIZZENBUCH

VON FRIEDRICH LIPPMANN

Am 12. Juni 1520 trat Dürer, begleitet von seiner Frau und einer Magd, eine Reise nach den Niederlanden an, von der er nach 13 Monaten wieder in seine Nürnberger Heimat zurückkehrte. Die Erlebnisse auf dieser Reise hat er in einem Tagebuch so schlicht und doch so anziehend dargestellt, dass diese Aufzeichnungen neben seinen Briefen aus Venedig einen Platz in der Geschichte der Litteratur jener Zeit sehr wohl verdienen. Das künstlerische Seitenstück dazu bildet ein Skizzenbuch, auf dessen Blätter Dürer Portraits, malerische Gebäude, Ansichten und verschiedene Merkwürdigkeiten, die er im Bild festhalten wollte, mit dem Silberstift sorgfältig und scharf gezeichnet hat. Von den Blättern dieses Skizzenbuchs sind jetzt noch zwölf, in verschiedenen Sammlungen zerstreut, nachweisbar, die das gleiche kleine Querquarto-Format, das gleiche gelblichweifs grundierte Papier und die Behandlungsweise der Zeichnung als zusammengehörig erkennen lassen. Die meisten dieser Blätter sind auf beiden Seiten benutzt, zwei nur auf einer Seite, so dass sie im ganzen 22 Zeichnungen tragen. Das Berliner Kupferstichkabinet besafs bisher drei dieser kostbaren Blättchen; ein grofsherziges Vermächtnis des vor kurzem in Berlin verstorbenen feinsinnigen Kunstsammlers Herrn Valentin Weisbach hat sie um ein viertes, besonders

[1]) Campb. 1320. Abbildung bei Holtrop, Monuments typographiques Pl. 60. Wegen der Gegenseitigkeit ist der Buchstabe einfach auf den Kopf gestellt, so dass der Bogen richtig nach rechts gekehrt ist, die Blumenkelche aber nach unten gerichtet sind.

[2]) A, D, E, H, I, M, N, P, S und V in »Versehung leib sel er vnnd gutt« und H, O, P, S in »Alexandri grammatici opus cum brevi ac utili expositione«, Nürnberg, Georg Stöchs von Sulzbach 1489 VII. kal. mensis Aprilis.

[3]) Vergl. Repertorium f. K. XVI. S. 41.

[4]) 1896 auf der Millenniums-Ausstellung in Budapest: Historische Abteilung Nr. 1552.

interessantes vermehrt. Die beistehende Tafel zeigt das neu hinzugekommene Blatt in originalgrofser Nachbildung.

Auf einer der Kreuz- und Querwanderungen, die Dürers Aufenthalt in den Niederlanden ausfüllen, weilt er vom 7. bis 20. Oktober 1520 in Aachen, das er schon drei Monate vorher berührt hatte. Während dieses zweiten Aufenthalts notiert er in sein Tagebuch: »Ich hab Paulus Topler und Merten Pfinzig in mein Büchlein conterfet« — unser Skizzenbuchblatt; denn oben beim Kopf des alten Mannes mit dem langen Bart liest man: Paulus Topler LXI jor alt, darunter Dürers Monogramm, neben dem Kopf des jungen Mannes: Merten Pfinzig XX jor alt. Zw Ach gemacht. Die zweite römische Zahl ist nicht ganz deutlich und kann möglicherweise etwas mehr als 20 bedeuten. Beide Dargestellte waren Nürnberger.[1] Ob dieser Umstand oder andere Gründe Dürer veranlassten, ihre Portraits in sein Skizzenbuch einzutragen, bleibt dahingestellt; aber auch sonst ist er in Aachen fleifsig im Füllen seines Büchleins und hat darin aufser verschiedenen Bildnissen, von denen er im Tagebuch erzählt, auch das Münster und das Rathaus abgezeichnet. Unser Blättchen befand sich ehemals in der Sammlung Holford in London, auf deren Versteigerung 1893 es unter den Zeichnungen den höchsten Betrag erzielte (£ 635.) und von Herrn Weisbach erworben wurde.

Von den übrigen bekannten Blättern des Niederländischen Skizzenbuchs besitzt nur noch die Sammlung von Chantilly die gleiche Zahl wie jetzt Berlin, nämlich vier, je eines das Britische Museum, die Wiener Hofbibliothek, die Kunsthalle in Bremen und Herr Dr. Blasius in Braunschweig.[2]

Durch das Weisbachsche Vermächtnis ist die Zahl der echten Zeichnungen Dürers im Berliner Kupferstichkabinet auf achtzig gestiegen, ein Besitz, der an Umfang und Bedeutung nur noch von der Wiener Albertina übertroffen wird.

[1]) Lange und Fuhse: Dürers Schriftlicher Nachlass u. s. w. 1893. 8°. S. 133.

[2]) Alle sind abgebildet in dem Werk: Zeichnungen von Albrecht Dürer, herausgegeben von F. Lippmann, Berlin, Grote, Fol., und zwar unter den Nummern: 55—60, 122—123, 147—148, 285—286, 337—342, 404, 424—425, 439.

GIOTTINO

VON PAUL SCHUBRING

Die Entwickelung der Giottistenschule nach dem Tode des Meisters ist bis jetzt noch sehr wenig klargestellt. Man begnügt sich meist mit der trostlosen Versicherung, zwischen Giotto und Masaccio sei nur ein bedauerlicher Tiefstand zu finden, den im einzelnen zu loten nicht lohne. Freilich scheut man sich, dauernd die Kunst Masaccios als ein Auftauchen aus dem Nichts anzusehen.[1] Aber die diesbezüglichen Forschungen beziehen sich lediglich auf das *endende* Trecento, für dessen Leistungen man sich auch nur um des nahen Quattrocentos willen interessiert. Nun bleibt aber noch ein erklecklicher Zwischenraum zwischen dem Todesjahr Giottos und etwa der Arbeit Antonio Venezianos in Pisa. Genau 50 Jahre (1337—1386/87) liegen dazwischen, in denen aufserordentlich viel gemalt worden ist, in denen Florenz Anleihen in Oberitalien und Siena macht und dann wieder nach Rom abgiebt; in diese Zeit (1349) fällt die Loslösung der Maler von der Apothekerzunft und ihr Zusammenschluss in der Lukasgilde — lauter Dinge, die auf alles andere als einen Stillstand oder Rückschritt des künstlerischen Schaffens hinweisen. Der Dombau schreitet vorwärts, die Loggia dei Lanzi wird gebaut, das Tabernakel in Orsanmichele errichtet — sollte es da wirklich in Bezug auf die Malerei so trübselig ausgesehen haben, wie Crowe-Cavalcaselle glauben machen wollen? Wie ist es zu erklären, dass im Jahre 1369, als Papst Urban V (1367—1370) Maler für den Schmuck des Vatikans reklamiert, die Leiter des Unternehmens Florentiner, Genossen der Florentiner Lukasgilde, sind, die auch die meisten Hilfskräfte aus Florenz mitbringen? Dürfen wir nicht auf Grund dieser Erscheinungen mit einem guten Vorurteil an die Geschichte des mittleren Trecento in Florenz herangehen und der Geringschätzung über seine Leistungen etwas misstrauisch gegenüber stehen?

Derjenige Künstler, der im Trecento in Florenz die selbständigste Stellung neben Giotto beansprucht, ist zweifellos Orcagna, genauer Andrea di Cione gen. Arcagnolo. Schon um seiner Universalität willen imponiert er; als Architekt,[2] als Bildhauer und auch als Maler spricht er sich noch heute persönlich genug aus. Er ist nicht von

[1]) Der Däne Kundson hat schon in den achtziger Jahren von Giovanni da Milano, Antonio Veneziano und Gherardo Starnina auf Masolino und damit auf Masaccio überleiten wollen; August Schmarsow hat in seinen Masaccio-Studien, namentlich im fünften Heft, diese Bemühungen fortgeführt. Die Untersuchungen Bernasconis haben wenig Neues, wohl aber viel Unrichtiges zu Tage gefördert.

[2]) Die Behauptung Leader Scotts (Cathedral builders p. 332), Orcagna sei nicht der Architekt von Orsanmichele, sondern sein Vater Benci di Cione, ist abzulehnen, da Orcagnas Bauthätigkeit in Florenz und Orvieto urkundlich gesichert ist.

Hause aus Maler; zwar gründet er mit Bernardo da Firenze nach dem Pestjahr die Lukasgilde, wird 1352 bei der Arte dei maestri di pietra e legname als *pictor* populi Sancti Michaelis visdomini aufgeführt,[1]) und die Inschrift am Tabernakel von Orsanmichele lautet: »Andreas Cionis *pictor* Florentinus oratorii archimagister exstiti huius MCCCLIX«.[2]) Aber schon Vasari hat daran die Anekdote geknüpft, Andrea habe sich auf Reliefs Pictor und auf Bildern Sculptor genannt.[3]) Jedenfalls besagt die Immatrikulation in die Steinmetzzunft deutlich genug, dass Orcagna vor allem Bildhauer war und nur nebenbei auch Maler. Dies wird dadurch noch wahrscheinlicher, dass Andrea di Cione vermutlich gar kein Florentiner, sondern ein *Comaske* von Geburt ist. Wenigstens ist der 1376 zum Capomaestro des Domes berufene Benci di Cione aus *Como*;[4]) er arbeitet in der Bauhütte zusammen mit Ambrogio aus Lenzo (einem Flecken bei Como). Die Familie der Cioni erscheint, abgesehen von Orcagna, erst 1355 in Florenz mit Ristori und Benci Cione.[5]) Die Selbstbezeichnung Pictor *Florentinus* auf Kunstwerken in Florenz weist wohl darauf hin, dass der Künstler zugereist und erst kürzlich Florentiner Bürger geworden ist. Dass Orcagna Andrea Pisanos Schüler gewesen, wie Frey annimmt, ist ebensowenig erwiesen, als dass er bei Ambrogio Lorenzetti malen gelernt hätte, der bereits 1332—1335 für S. Procolo, später meines Wissens in Florenz nicht mehr gearbeitet hat. Wir wissen von Orcagnas Thätigkeit als Maler nur für die Jahre 1352—1358. 1352 erhält er eine Zahlung für eine Madonna im Audienzsaal der Capitani von Orsanmichele, 1357 stellt er den Schmuck der Tafel (und wohl auch der Wände) in der Strozzi-Kapelle her, 1358 malt er den Chor in Sa. Maria Novella. Aber zu ebendieser Zeit, von 1356—1360, ist er auch Capomaestro an Orsanmichele, arbeitet das Tabernakel und seine Reliefs, kurz ist ebenso reichlich durch Bildhauerarbeiten besetzt wie durch Malereien. Sollte sich die Herkunft Orcagnas aus Oberitalien einmal urkundlich bestätigen, so wäre damit für eine reinliche Scheidung der eingeborenen Florentiner Malschule von fremden Richtungen viel gewonnen. Denn dann würde sich erklären, wie es kommt, dass dieser Künstler so radikal von der florentinischen Tradition abbiegt, der in seinen Reliefs den malerischen Stil der tiefen und entwickelten Bühne zeigt, in seiner Malerei dagegen nie über die dekorative Füllung der Fläche herauskommt, keine plastische Gestaltung des Motivs erreicht, kurz sich hier als einen unsicher Tastenden verrät, der vom Wandstil des monumentalen Freskos wenig Ahnung hat.[6]) Vorläufig müssen wir uns mit der wahrscheinlichen Annahme seiner aufserflorentinischen Abstammung begnügen und dürfen in ihm jedenfalls nicht den Erben von Giottos Kunst sehen.

---

1) Frey, Loggia dei Lanzi p. 101.

2) Crowe-Cavalcaselle D II 16.

3) Die letzte Behauptung lässt sich aus den erhaltenen Bildern nicht nachweisen. Die Altartafel in der Strozzi-Kapelle ist signiert: »Añi Dñi MCCCLVII Andreas Cionis de Florentia me pinxit«. Das Bild in der Sammlung Toscanelli (vergl. Catalogue de la coll. Tosc., Florence 1883. p. 6 f., Nr. 20 und Tafel 4) trägt allerdings auf dem Schwert des Apostels Paulus die Inschrift: FEĪT ANDREAS CIONIS SCVLPTOR OP̄S, ist aber keinesfalls ein Orcagna. Die Inschrift ist gefälscht, das Bild gehört der sienesischen Schule an.

4) Frey a. a. O. p. 20.

5) Scott Cathedral builders 331.

6) Dass ihm trotzdem der grofse Auftrag, den Chor von S. Maria Novella zu malen, 1358 gegeben wurde, scheint freilich seltsam und sich nur daraus zu erklären, dass es damals in Florenz an Freskokünstlern mangelte. Übrigens ist schon Delaborde (Gazette 1862, p. 488) mit Orcagna scharf ins Gericht gegangen.

Der offizielle Träger der heimischen Überlieferung ist vielmehr *Taddeo Gaddi.* Auffallend ist es, dass er unter des Meisters Aufsicht seine Fresken in der Baroncelli-Kapelle malt, später aber sich vom Fresko abwendet, obwohl er jenen um 30 Jahre überlebt. Auch giebt er selbst seinen Sohn Agnolo zu Giovanni da Milano in die Lehre, statt ihn selbst zu unterrichten. Er macht schon im Anfange der dreifsiger Jahre eine kleine Schwenkung und verlässt den grofsen Stil des Wandbildes, um sich der kleinen Tafel zuzuwenden. Diesem Wechsel kam nicht nur seine eigene Begabung, sondern auch die öffentliche Nachfrage entgegen. Giottos ganzes Können gehört dem Fresko an; seine gröfseren Tafeln, wie die Krönung für die Baroncelli-Kapelle oder das fünfteilige Altarblatt in Bologna, verraten manche Verlegenheit, und die Madonna der Florentiner Akademie reicht an die Tafeln Cimabues für S. Trinità oder die Ruccellai-Kapelle nicht heran. Vor allem fehlt aber in Giottos Œuvre das *kleine* Madonnenbild, das die häusliche Privatandacht sich ausbat.[1]) Dieser Nachfrage suchte Taddeo zu entsprechen. Den Beweis für seine Umwandlung bringt das Berliner Triptychon (Nr. 1079—1081), dessen minutiöse saubere Einzelbehandlung gewiss nicht an den etwas eilfertigen Meister der Baroncelli-Kapelle denken liefse, wenn das Bild nicht signiert wäre.[2]) Die Wünsche des Publikums mögen nur allzusehr der eigenen Einsicht Taddeos und seiner Genossen entgegen gekommen sein. Die Florentiner Maler müssen damals selbst empfunden haben, wie wenig es ihnen gelingen würde, es mit dem grofsen Pathos und der wuchtigen Dramatik eines Giotto aufzunehmen. Sie suchten deshalb nach einer anderen Seite hin Virtuosen zu werden: in der miniaturartigen feinen Ausführung, in der koloristisch glänzenden Pracht, in der niedlichen Sauberkeit blitzblanker Täfelchen.

Den Hauptbedarf an diesen der Privatfrömmigkeit dienenden Hausaltärchen bestritt *Bernardo* (da Firenze). Wir lernen seine Eigenart besonders gut durch das Triptychon der Berliner Sammlung kennen (Nr. 1064). Hier ist Giottos fünfteiliges Krönungsbild, dessen festlichen Charakter noch kürzlich Thode treffend umschrieben hat, in delikate Zierlichkeit übersetzt und zugleich in die orthodoxe liturgische Fassung retrovertiert, die der gegen alle Tradition gleichgültige Giotto gesprengt hatte. Das gilt namentlich vom Mittelbild, wo die neun Engelchöre mit den offiziell zugehörigen Heiligen der feierlichen Ceremonie präcise assistieren. Die Seitenflügel sind nicht von Scharen himmlischer Zeugen erfüllt, wie bei Giotto, wo ihre Fülle die Rahmen zu sprengen droht, sondern für die der Hausandacht so besonders dienlichen Scenen der Geburt Christi und Kreuzigung aufgespart. Dieser trotz seiner minutiösen Sauberkeit aufserordentlich fruchtbare Künstler wird in der 113. Sacchetti-Novelle unter denen genannt, die nach Giottos Tod wohl den Preis unter den Florentiner Malern beanspruchen dürften. Die Wiederholungen der Berliner Krönung im Louvre und in Altenburg sind ein weiterer Beweis für die Beliebtheit seiner Arbeiten. Auch seine äufsere Stellung verrät das. Er darf 1335 das Altarbild für die Bernhards-Kapelle des Palazzo pubblico liefern,[3]) das erst 1485 durch Filippinos Bild verdrängt wird. Er ist es, der mit Orcagna zusammen die Lukasgilde gründet. Ob er mit Bernardo Daddi identisch ist, weifs ich nicht zu sagen. Jedenfalls bezweifle ich mit Thode,[4])

[1]) Siena ist im Fresko gegen Florenz zurück, dagegen im Altarbild viel früher mit sich im reinen und zu mannigfacher Abwandlung bereit.

[2]) Anno Dñi MCCCXXXIIII mensis sectembris Tadeus me fecit, also noch zu Lebzeiten Giottos, der aber damals nicht mehr malte.

[3]) Vergl. Dohme, K. u. K. Leonardo S. 15.

[4]) Repertor. XI S. 17.

dass der Künstler der Fresken aus der Stefano- und Lorenzo-Legende in der Berardi-Kapelle in S. Croce (1324) sich mit dem Maler des Berliner Triptychons und der anderen zusammengehörigen Bilder deckt. Bernardos Arbeiten fallen in die dreifsiger und vierziger Jahre des Trecento. Nach Vasari-Milanesi I. 464 ist er 1350 schon gestorben; das früheste Bild ist das Fresko der Madonna mit S. Giorgio und S. Leonardo über der Porta S. Giorgio von 1330, das späteste die Kreuzigung von 1347, die früher in S. Giorgio a Ruballa, dann in der Sammlung Bromley in London auftauchte.[1])

So viel scheint festzustehen: in Florenz gab es in den Jahren 1335—1350 eine Richtung, die sich dem grofsen Freskostil zu Gunsten miniaturartig feiner Tafelbilder entzog. Sie wurde bestimmend für einen Neuling, der damals als Lernender in den Kreis der Meister eintrat, um später alle seine Lehrer zu überflügeln. Es ist der vielumstrittene Giottino.

Über Giottino zu schreiben, könnte Verwegenheit bedeuten, wenn man sich getraute, das Wirrknäuel, das schon Vasari kunstvoll genug gewickelt hat und das bis in unsere Tage rastlos weiter gegarnt worden ist, aufzulösen. Was durch Sichtung der dokumentarischen Quellen zu erreichen war, ist durch Frey in dem Anonymus XVII 17 und sonst sorgfältig gethan worden. Vasari hat bekanntlich zwei Künstler, Giottino und Maso, zusammengeworfen und das Produkt Giottino genannt. Dieser Giottino existiert aber in der ganzen Florentiner Litteratur bis ins XVI Jahrhundert hinein nicht. Man darf also nicht von Vasari ausgehen in dieser Frage. Zum Glück bietet sich ein Dokument an, das einen festen Ausgangspunkt gewährt. Es ist von Müntz in der L'art à la cour des papes bereits mitgeteilt, von Crowe-Cavalcaselle auch in der italienischen Ausgabe Bd. II p. 100 ff. in der Vita Giovanni da Milanos wieder abgedruckt, aber von der Forschung bisher so gut wie gar nicht verwandt worden. Das Dokument betrifft nichts Geringeres als die Wiederaufnahme der künstlerischen Thätigkeit in Rom, die durch den Avignoneser Exodus eine so jähe und gründliche Unterbrechung erlitten hatte. Dem 1365 ausgebrochenen Schisma zwischen Urban V und Gregor XI folgte 1367 die Rückkehr Urbans nach Rom. Sofort entfaltete er eine ausgedehnte Restaurationsarbeit am Vatikan und Lateran, wo der Regen durch das Dach troff, das Gras in den Ritzen wuchs und Freidanks Worte hätten gesprochen werden können: Wa sint si nu, der Rom ê was! In ir palasen wehset gras.[2]) Einen Architekten brachte Urban aus Frankreich mit, Gaucelus de Pradalhe, der die Wiederinstandsetzung des Vatikans leitete; ein zweiter, Giovanni di Stefano, wurde aus Siena berufen und mit der Reparatur des Laterans betraut.[3]) Nicht genug mit diesen dem eklatanten Notstand wehrenden Restaurationen sorgte der Papst auch für würdigen Innenschmuck der heiligen Stätten. Bei Giovanni di

[1]) Sein Name ist für das Tabernakelbild in Orsanmichele schon zeitlich ausgeschlossen. Freilich kann ich mich ebensowenig von Schmarsows Meinung überzeugen, dass diese Madonna von Orcagna gemalt sei (vergl. Festschrift zu Ehren des kunsthist. Instituts in Florenz S. 165). Den von Thode (Repert. XI S. 16) zusammengestellten Arbeiten möchte ich noch die Krönung Marias der Sammlung Jonides anreihen, die auf der New Gallery Exhibition 1894 (Nr. 16) ausgestellt war. Wahrscheinlich gehört ihm auch das kleine Diptychon (1052) der Berliner Galerie (kleiner Reliquiarschrein, nicht ausgestellt) an.

[2]) Schon 1341 hatte Benedikt XII das Dach von St. Peter durch Paolo da Siena restaurieren lassen (vergl. Barbier de Montault, Les souterrains et le trésor de St. Pierre à Rome 1866, p. 19: »custao ostanta milia fiorini«; Rohault de Fleury, Le Latran p. 483).

[3]) Vergl. Müntz, Arch. stor. d. a. 1891 p. 127; Archives des arts I, p. 1 ff. und Mélanges d'arch. et d'hist. I 115.

Bartolo aus Siena wurde ein Ciborium bestellt, das die Reliquien der Apostelfürsten aufnehmen sollte; und für die Ausmalung zweier Kapellen im Vatikan wird ein ganzes Heer von Malern nach Rom von allen Enden der Welt fast berufen. Die spese, welche vom 19. Juli bis 30. Oktober 1369 für diese Arbeiten ausgegeben wurden — dies ist das oben erwähnte Dokument —, verraten uns die Namen der hier Beschäftigten. Aus Florenz kommen die eigentlichen Leiter und Archimagistri, die sich durch die höheren Tagegelder verraten. Es sind Giovanni da Milano und »Gioctus magistri Stefani«. Sie haben als Schüler bei sich Angelo Gaddi und Giovanni Auri. Ferner treffen wir an: Guarnerius de Venetiis, Maler aus Orvieto, Perugia, Cesano, Montepulciano, Verona; auch zwei deutsche Magistri, Nikolaus und Frater Petrus, fehlen nicht. Es fällt auf, dass nur ein einziger Sienese, Bartholomäus, hier mit beschäftigt ist, während als Architekten und Bildhauer mehrere vorkommen.

Es ist sehr zu bedauern, dass die Arbeiten dieser Trecentistenkolonie in Rom nicht erhalten sind. Sie würden zeigen, was Fra Angelico im Vatikan vorfand, als er seine Stefano-Lorenzo-Fresken hundert Jahre später malte; sie würden ein Bindeglied zwischen Giottos Tabernakel und Masaccios Clemente-Fresken abgeben. Was allein übrig geblieben ist, ist jenes Dokument. Es verrät immerhin Interessantes genug. Einmal, dass es Florentiner sind, die zur Leitung berufen wurden; ihr Ruf war also gröfser als der der Sienesen in dieser Zeit. Das ist heute zu betonen, wo man die Leistungen Simone Martinis und der Lorenzetti zu Ungunsten der Florentiner allzu hoch einzuschätzen geneigt ist. Siena hat seine Dependenzen in Neapel vor der Mitte des Jahrhunderts und wirkt dann auf Avignon, vielleicht auch auf Oberitalien ein. Es sandte seine Künstler auch nach Florenz, und zwar viel früher als umgekehrt. Aber die Arnostadt scheint doch noch gröfseren Ruf genossen zu haben. Die Giottisten werden in erster Linie in die ewige Stadt gerufen, vielleicht in Erinnerung an die grofsen Werke ihres Meisters, der um die Wende des Jahrhunderts hier im kirchlichen und profanen Fresko, im Tafelbild und Portrait Einziges geschaffen hatte.

Die beiden Hauptleiter der Arbeit sind Giovanni da Milano und jener Gioctus magistri Stefani de Florentia. Giovanni ist zweifellos der führende Mann in Florenz nach Taddeo Gaddis Tode (1366). 1363 wird er in der Lukasgilde immatrikuliert; von 1365 ist der höchst bedeutende, namentlich im Anatomischen alles Bisherige weit hinter sich lassende Cristo morto in der Florentiner Akademie. Hier wie auf der Tafel im Prato signiert er ausdrücklich giovani de *melano*. Schon 1365 wird ihm, dem Giovanni de Kaversaio (Flecken bei Como), die Ausmalung der Rinuccini-Kapelle überwiesen, deren erst 1379 vollendetes Altarbild nicht von Giovanni stammt.[1]) Er ist der Erste, welcher in den grofsen Figurenfreskostil Giottos, der sich namentlich in der Arena und Sa. Croce immer plastischer gestaltet hatte, wieder das malerische Moment hereinbringt und die Bedeutung der Scene neu würdigt.

Wer aber ist jener andere, mit dem er sich in die Leitung zu teilen hatte? Auch dieser muss damals, 1369, in Florenz eine geachtete Stellung gehabt haben. Als Lehrer dieses Joctus wird in der Urkunde Stefanus genannt. Ein Stefano kommt in den Matrikeln von 1320—1347 vor.[2]) Er ist der Sohn der Caterina di Giotto di Bondone und des Malers Ricio di Lapo (gest. nach 1338), also der richtige Enkel Giottos. In der Compagnia di S. Luca von 1349 erscheint Stefano nicht mehr; er ist damals also entweder schon tot oder in Mailand thätig, wohin er von Matteo Visconti (gest. 1354)

[1]) Man darf also die Kapelle nicht so spät datieren wie CCDA I 338 thun.

[2]) Vergl. Frey, Cod. Magliab. XVII 17 p. 230ff.

berufen worden war. Schon Ghiberti nennt an erster Stelle als Schüler Giottos: Stefano.[1]) »Fu egregiissimo dottore.« In S. Spirito hatte dieser eine Navicella (nach Giottos römischem Vorbild?), eine trasfigurazione[2]) und Cristo libera la indemoniata (Maddalena?) gemalt. In Sa. Maria Novella wird ferner ein S. Tommaso d' Aquino,[3]) vor allem aber eine *Gloria* im Chor der Unterkirche in Assisi erwähnt. Von diesem letzten Fresko können wir uns nach den zwei Beschreibungen, die Vasari (I 450f.) und ein Manuskript in Assisi aus dem XVI Jahrhundert geben,[4]) zwar keine klare Vorstellung mehr machen;[5]) aber die Anordnung des Mappamondo und der Weltkugel, die sich unter dem Kruzifix befunden haben sollen, mit den tieferen Kreisen der Engel und Heiligen verrät, dass hier scholastische Spekulation und didaktischer Tiefsinn sich breit gemacht haben, die Ghibertis Zusatz: fu egregiissimo dottore bestätigen und bei einem Maler nicht überraschen, der jahrelang bei den Dominikanern und Augustinern gearbeitet hat. Wir dürfen hier einen Vorläufer der Künstler suchen, die später in der spanischen Kapelle und in den Eremitani in Padua Lehrgebäude an die Wand malten; Andrea da Firenze und Giusto sind auf Stefano zurückzuführen.[6])

Nun gewinnt Vasaris Notiz, der Schüler dieses Stefano wäre nicht den Bahnen des Meisters gefolgt, sondern zu Giottos Art zurückgekehrt, einen deutlichen Inhalt. Der Schüler ist anders geartet als der grüblerische und tiefsinnige Lehrer; er verlässt die scholastischen Spekulationen und wendet sich wieder der epischen Erzählung der Legendendarstellung zu.

Dieser Schüler Stefanos, von dem Vasari berichtet, ist nun aber nach jenem römischen Dokument niemand anders als jener Gioctus magistri Stefani. Er mag im Unterschied von dem grofsen Giotto den Namen Giottino, den Vasari I 622 als Spitzname erklärt, beibehalten. Dass er eigentlich Tommaso geheifsen hätte, wie Vasari will, scheint nach dem römischen Dokument durchaus unwahrscheinlich; denn Joctus (= Ambrogiotto) ist Vorname.

Aufser dem römischen Dokument von 1369 besagt uns die Matrikel, dass er 1368 in Florenz Mitglied der Lukasgilde war. Er muss damals schon ein reifer Künstler gewesen sein. Vor 1349 wird er bei Stefano gelernt haben, der ihn aber nicht mit nach Mailand nahm. Wir dürfen also in die zwanziger Jahre gehen mit dem Geburtsdatum.

Giottinos Œuvre ist bei Vasari eine 25 Arbeiten enthaltende Liste (darunter sogar eine 4 Ellen grofse Marmorstatue für den Campanile), aber nichts anderes als eine Kompilation, von der nicht ausgegangen werden darf. Einen urkundlichen Anhalt haben wir nur an dem römischen Dokument; die von Vasari dem Giottino zugeschriebenen *römischen* Arbeiten können wir unserem Giottino daher wohl mit hoher Wahrschein-

[1]) Ghiberti, ed. Frey p. 36.

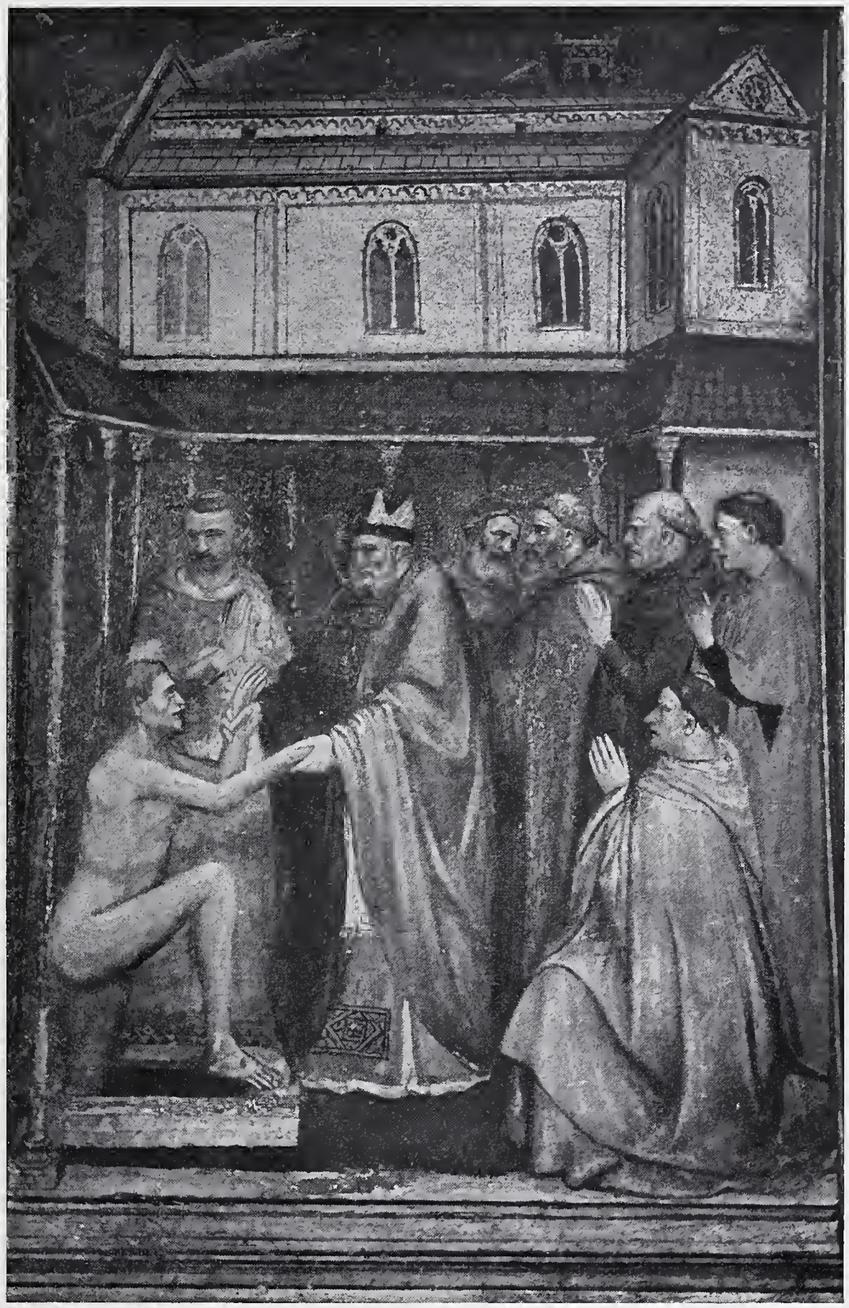
[2]) Hierzu besafs Vasari eine Zeichnung (vergl. Gazette d. b. a. IV 342).

[3]) Weitere ihm von C.-C. zugeschriebene Arbeiten in S. Maria Novella II p. 332f.

[4]) Abgedruckt bei Thode, Franz von Assisi; Anhang V S. 551.

[5]) Schon der gelehrte Franziskaner Rudolphus bekennt: Im Chor der Hauptkapelle ist ein treffliches Gemälde, was von niemandem bisher, soviel ich weifs, hinreichend verstanden worden ist (vergl. Thode, a. a. O. S. 502).

[6]) Das bei Rosini II 126 abgebildete und Stefano bezeichnete Madonnenbild, das sich heute in Altenburg befindet, stammt aus dem Anfange des XV Jahrhunderts, wenn es auch nach einem Tabernakel Stefanos an der Ponte alla Carraia gemalt sein kann. Der Altenburger Katalog (S. 23) nennt es »Pisanisch um 1400«.



Giottino
Wunder des hl. Stanislaus
In der Unterkirche von S. Francesco zu Assisi

lichkeit zuweisen. Dies giebt freilich noch keinen stilkritischen Anhaltspunkt; denn die Fresken sind nicht erhalten. Sehr wahrscheinlich ist aber ferner unseres Giottinos auch von Vasari erwähnte Thätigkeit in Assisi, wo schon der Lehrer Stefano gearbeitet hatte. Von diesen Fresken ist zunächst auszugehen.

Die Bilder an der Kanzel in der Unterkirche von S. Francesco in Assisi sollen nach Vasari den Innenschmuck der Unterkirche überhaupt abgeschlossen haben. Ihr Platz macht diese Mitteilung wahrscheinlich. Die nischenartig in die Wand eingelassene Kanzel hatte, namentlich nach dem Umbau der Seitenkapellen des Langschiffs, zu schlechtes Licht, als dass sie zur Dekoration aufgefordert hätte. Es scheint thatsächlich der letzte freie Platz in diesem Freskenmuseum gewesen zu sein, den Giottino wohl oder übel ausnutzte. Der spitzbogige Abschluss der Rückwand, die nur so weit gemalt werden durfte, als sie über die vordere Kanzelbrüstung herausragte, legte ein Breitbild mit erhöhter Mitte nahe — die Krönung der Jungfrau oder besser Il Paradiso war hier der gegebene Stoff. In den Wandungen der Nische, welche vom Ornament des Kosmatenmosaiks umzogen ist, sparte der Künstler in den oberen Teilen zwei langgestreckte Rechtecke aus, auf denen die Legende des hl. Stanislaus (nicht Nikolaus, wie Vasari will) dargestellt wurde.[1])

In der Mitte der Rückwand erhebt sich die aufserordentlich massiv behandelte Thronbank mit den Hauptgestalten.[2]) In doppelter Reihe scharen sich seitlich die begeistert die feierliche Stunde teilenden Engel um den Thron, in der Weise, dass von der oberen Reihe nur die Köpfe sichtbar werden. Trotzdem sind die einzelnen Gestalten nicht flach nebeneinander geordnet, sondern in Bewegung gebracht und voreinander gestellt. Gegenüber der Flachheit und der monotonen Reihe in Orcagnas Paradiso, das um 1357 in Florenz entstand, ist hier eine viel lebendigere, bewegtere Auffassung zum Durchbruch gekommen. Wenn im übrigen die Incoronazione im ganzen streng kanonisch konzipiert ist, so bedenke man, wie zähe gerade in dem liturgischen Stoff die Tradition sich geltend macht. Nur der massive Steinthron ist jedenfalls etwas Neues, bisher in der florentinischen Kunst Unbekanntes. Giottos Throne sind durchaus Holzarchitektur, der Schreinerwerkstatt entlehnt (vergl. besonders das Altarbild in Bologna). Orcagna hatte sich bei dem Thron im Paradiso als der Meister des Tabernakels, der vielverzierten Dekorationsarchitektur erwiesen.[3]) Vielleicht liegt hier oberitalienischer Einfluss vor, den Giovanni da Milano vermittelt haben könnte.

Viel individueller spricht sich der Künstler in den beiden Legendenscenen[4]) aus. Beidemal galt es, die unbequeme, überhöhte Fläche des Rechtecks überhaupt zu füllen. Der Künstler ruft die Architektur zu Hilfe und füllt hier durch einen Aufsen-, dort durch einen Innenbau am oberen Teil der Bildfläche. Die Auferweckung eines Jünglings, der für Stanislaus zeugen soll (s. Abb.),[5]) spielt im südlichen Kreuzgang hinter der Kirche, die wohl die Oberkirche S. Francesco selbst portraitieren will, wenn auch die Halbrundtürme der Strebepfeiler fehlen. Aus dem Grabe des stillen Camposanto steigt die nackte Gestalt eines Jünglings hervor, der von dem Heiligen

[1]) Hier sei gleich bemerkt, dass die unterhalb dieser Legende auf der linken Seite befindliche Kreuzigung mit Giottino nichts zu thun hat. Nach Fea stammt sie von dem Sohne Taddeo Gaddis, Giovanni Gaddi.

[2]) Phot. Carloforti-Assisi.

[3]) Das Londoner Triptychon, das dort Orcagna heifst, kehrt wieder ganz zu dem Schreinerstil zurück und ist schon deshalb Orcagna abzusprechen. (Bicci-Schule?)

[4]) Phot. Alinari.

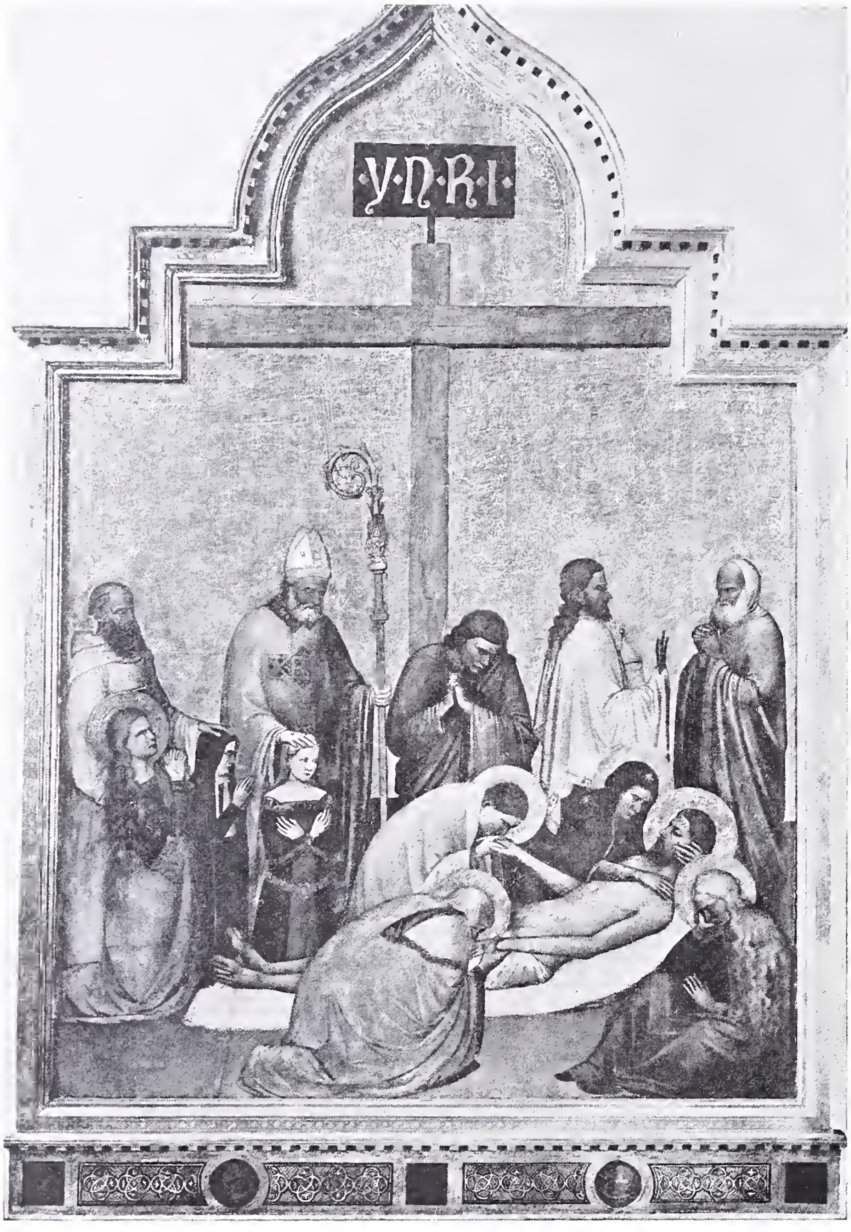
[5]) Vergl. Acta SS. ad 7. Mai.

an beiden Armen zum Licht herauf gezogen wird. Mit jugendlicher Elastizität setzt er das rechte Bein auf den Rand des Grabes auf — im nächsten Augenblick wird er ganz dem Kerker des Todes entstiegen sein. Die überaus charaktervollen Köpfe der bejahrten Minoriten sind alle auf den Jüngling gerichtet. Ein Mönch kniet, überwältigt von dem Erlebnis, in frommer Ehrfurcht nieder, andere heben betroffen die Hand oder flüstern sich zu. Ein heller Schimmer fällt auf den Leib des Erweckten, auf den linken Arm und den Mantel des Heiligen, auf die Kutte des Knieenden; nicht minder scharf sind die Köpfe der stehenden Brüder beleuchtet. Der Schlagschatten des Daches im Kreuzgang dunkelt die darunter liegende Wand.

Der Scene des Lebens steht die Katastrophe des Todes erschütternd genug gegenüber. Das Martyrium des Heiligen, der 1030 von Boleslav in Krakau getötet und nicht nur enthauptet, sondern völlig zergliedert wurde, ist mit jener drastischen Rohheit geschildert, die das Gefühl jener Zeit eher suchte als umging. Die Scene spielt unter der Vierung einer gotischen Kirche. Wir blicken in den gewölbten Chorraum, dessen feste Gewölbegrate perspektivisch die Tiefe andeuten. Das nach vorn geneigte Triumphkreuz mit seinen breiten Querenden erinnert an Giottos Kreuz auf dem »Presepio in Greccio« in der Oberkirche S. Francesco. Vor der den Chor in halber Höhe schliefsenden Zwischenwand steht der Altartisch. Seltsamerweise ist nun aber das Langschiff, in dem sich der Vorgang abspielt, nicht mehr gewölbt, sondern flach eingedeckt und quadratisch gegliedert. Der diese Decke tragende Schwibbogen zeigt in den Zwickeln Brustbilder von zwei Propheten oder Heiligen. Und nun der Vorgang: Stanislaus ist schon getötet, triumphierend heben die Schergen ein Bein und einen Arm in die Höhe, ein Dritter müht sich, den Kopf völlig loszutrennen; der Vierte tritt dazu, bereit, mit dem Messer zu helfen. Rahmenartig umschliefsen die beiden stehenden Gestalten die drei Figuren der Mitte. Mit einer Lebendigkeit, die sachlich roh, formal aber höchst bedeutend ist, ist jede Bewegung und Aktion dargestellt; Verkürzungen werden eher gesucht als umgangen. Auch hier wieder spielt das Licht eine grofse Rolle, Triumphierend blicken die beiden Schergen in die Scene rechts und links herein zu dem idealen Zuschauer und erweitern so die Bühne noch in die Seitenschiffe hinein.

Ist schon die Ausgestaltung des Schauplatzes in der hochragenden und tief nach hinten sich ziehenden Kirche höchst bedeutsam und höchstens mit Leistungen wie der monumentalen »Geburt Christi« von Pietro Lorenzetti von 1343 zu vergleichen, so scheint noch ein höheres Raumproblem gelöst, wenn wir bedenken, an welcher Stelle sich das Fresko befindet. Die Laibung des Bogens scheint hier durchbrochen und zu einer »Nische in der Nische« vertieft. Dieser Nische ist ein rechteckiges Kompartiment vorgelegt, das zwischen dem rechteckigen Rahmen des Bildes und der Apsis des Chores vermitteln sollte. So erklärt sich auch die flache Eindeckung des vorderen Abteils.

Schon Vasari hat auf die Unione dei colori (il che era propria di questo pittore) hingewiesen, die dieses Fresko auszeichnen. Derselbe Gewährsmann spricht von der Vivezza de' colori und der Pratica del disegno des Künstlers. In der That nimmt Giottino unter den Florentiner Trecentisten fast eine so einzigartige Stelle ein wie Andrea del Sarto unter den Cinquecentisten. Beide ragen in der Stadt, deren Kunst vor allem durch dramatische Präzision, architektonischen Aufbau und harte Strenge der Form zu wirken suchte, als Koloristen hervor. Wem verdankt Giottino diese Vorliebe? Ist es wirklich Orcagna, der immer mehr Bildhauer blieb als Maler, welcher ihm diesen Farbenreiz zugewiesen hätte? Viel näher liegt meines Erachtens



Giottino
Beweinung Christi
In den Uffizien zu Florenz

Bernardo da Firenze. Giottino ist der begabtere Schüler, der die intime Feinkunst des Meisters auch im grofsen Bilde benutzt und dabei monumental empfindet. Wir haben gesehen, welch geachtete Stellung Bernardo damals in Florenz einnahm. Ist es da verwunderlich, wenn der junge Giottino, verdrossen über die Metaphysik seines ersten Meisters Stefano, sich an die prächtigere Feinkunst Bernardos gehalten hat?

Vasari berichtet von einer Tavola in S. Romeo,[1]) una tavola lavorata ... con tanta diligenza ed amore che di suo non si è mai veduto in legno cosa meglio fatta. Vasari nennt diese Tafel das späteste und reifste Werk Giottinos. Sie befindet sich heute in den Uffizien (Nr. 7 Phot. Alinari). Die nach oben im abgetreppten Spitzgiebel schliefsende Tafel zeigt den Herrn inmitten der Seinen nach rechts gelagert am Fufs des einsam in die Höhe ragenden, die gotische Aufschrift Y. N. R. I. tragenden Kreuzes.[2]) Überraschend sind die sechs Personen des Hintergrundes. Rechts steht Nikodemus mit den drei Nägeln[3]) und dem Salbengefäfs, mit dem weifsbärtigen Petrus im Gespräch, der ebenfalls sein Entsetzen nicht meistern kann. Links führt der Bischof Remigius und ein zweiter Heiliger in weifser Kutte, wohl St. Benedikt, die beiden knieenden Stifterinnen, eine Edelfrau in höfischer Tracht und eine Nonne, fürbittend zu der Schmerzensstätte. Deutlich sondern sich die fünf stehenden Gestalten des Hintergrundes von den knieenden und liegenden des vorderen Prospektes.

Auch hier überrascht uns der Künstler durch die Selbständigkeit der Auffassung. Die Darstellung der Deposizione war nicht häufig in Florenz.[4]) Schon Vasari erwähnt als Besonderheit, dass Nikodemus hier mit auftritt. Ganz neu ist aber die Einordnung der Stifter in die heilige Gruppe. Stifterportraits sind in der Zeit überhaupt sehr selten; aufser Giottos Papstbild, dem Portrait Stefaneschis auf dem Tabernakel des Vatikans, dem Bargellofresko, dem Votivfresko vor der Nikolaus-Kapelle der Unterkirche in Assisi und dem Portrait des Scrovegni auf dem Gericht in der Arena weifs ich nur die Stifter auf Taddeo Gaddis Triptychon in Berlin als Beispiel für diese Frühzeit zu nennen. Aber hier knieen die Stifter bescheiden am Rande des Bildes. Bei Giottino dagegen werden sie, wenn auch kleiner, mit auf die Bühne unter die heiligen Personen gestellt. Hat Giottino selbst diese Huldigung erdacht? Oder hat er vielleicht Giovanni da Milano die Anregung zu danken, mit dem er zusammen die Arbeiten im Vatikan leitete? Dieser musste aus Oberitalien solche Votivbilder kennen.[5])

Im einzelnen überraschen auch hier wieder die charakteristischen Physiognomien, namentlich die alten Köpfe, wie Petrus und Remigius, darin vor allem die Kraft des Auges. Aus der weifsen Gallerte dringen die dunklen Sterne fast blitzend hervor. Konventioneller sind die Frauengesichter behandelt. Das Haupt des Herrn mit der blutigen Stirn ist edel und grofs gebildet. In den Gesichtern der Stifterinnen fehlt es an individuellem Gehalt.

Auch hier thut wieder das Licht seine ganz besondere Wirkung. Man sehe daraufhin den so verschieden beleuchteten Remigius und die tiefen Gewandfalten des Petrus an, oder den Mantel der knieenden Frau. Zu dem hellen Schein tritt die leuchtende Pracht der festen Lokaltöne. In wunderbarer Erhaltung dank der

---

[1]) Gleich S. Remigio.

[2]) Die Schreibweise Ynri ist in Toskana nicht gebräuchlich; wohl aber kommt sie in Oberitalien (Venedig, Verona) vor. So in der Kreuzigung der Sammlung Raviez-Verona (Katalog Mailand 1900 Nr. 33), einem Altveroneser Bild aus der Zeit vor 1350, früher als Turone oder gar Altichiero. Hier findet sich auch die Inschrifttafel nicht angenagelt, sondern mit der kleinen Stütze aufgesetzt. Diese Einzelheiten reichen aber nicht hin, um gegen die Florentiner Herkunft der »Pietà« ins Feld geführt zu werden.

[3]) Die er nach byzantinischer Tradition durch das Tuch anfasst.

[4]) Freilich ist Crowe-Cavalcaselles und Thodes Behauptung (Franz von Assisi p. 451), die Giottisten hätten die Kreuzabnahme überhaupt nicht dargestellt, nicht richtig.

[5]) Schubring, Altichiero p. 9 f.

soliden Technik strahlt die Tafel eine Kraft und Sattheit der Töne aus, die schon an die farbenfrohen Tage eines Don Lorenzo Monaco oder gar Gentile denken lässt. Die ungebrochenen Lokaltöne sind aber keineswegs unvermittelt nebeneinander gestellt, sondern durch mezze tinte ohne Komplementärfarben verbunden. Auch das sind Errungenschaften, die Giottino der Schule Bernardos, der Miniaturkunst verdankt.

Dem Künstler fehlt bei diesem Bild die Gelegenheit, einen monumentalen Sinn durch die Anlage einer grofsen Bühne zu dokumentieren. Bedeutsam genug ragt das Kreuz in einsamer Höhe, im übrigen fehlt jede Andeutung des Terrains. Seine ganze Ausdrucksfähigkeit konzentriert sich auf die Figuren. Der wild dramatische, schmerzlich ausbrechende Geist eines Giotto lebt nicht in diesem Schüler. Schon Vasari nennt ihn eine Persona malinconica e molto solitaria. Mehr ein verhaltenes Weh als der elementare Schmerzensausbruch offenbart sich hier. Man vergleiche daraufhin Giottos Fresko in Padua, um sich des Unterschiedes bewusst zu werden. Die Analyse der Fresken in Assisi und dieser Tafel hat uns auf dieselben künstlerischen Eigenarten geführt, so dass wir nicht anzustehen brauchen, beide Arbeiten einer Hand zuzuweisen. Zeitlich lässt sich die Tafel aus S. Romeo durch zwei Daten bestimmen. Einmal hören wir von einem Neubau der an der Piazza dei Signori gelegenen Kirche, die bei der Erweiterung des Platzes unter dem Duca d' Atene 1343 niedergelegt worden war.[1]) Agnolo Gaddi entwarf die Zeichnungen dazu; Gaye (carteggio I 499, 502, 508) giebt drei Baunotizen von 1349, 1351 und 1356. Jedenfalls also ist die Tafel erst nach dieser Zeit gemalt. Nun liegt unter der Kanzel von S. Remigio Caroccio de Albertis begraben, der, am 7. September 1371 gestorben, 1373 bestattet ist.[2]) Möglich ist, dass die Tafel eine Stiftung der Familie der Alberti ist und dann in die siebziger Jahre fiele. Das würde mit Vasaris Angaben stimmen.

Die Fresken der Silvester-Kapelle in S. Croce in Florenz, die Vasari an sechster Stelle aufführt, werden von Ghiberti dem Maso zugeschrieben,[3]) ebenso vom Anonymus Magliabecchianus, der andererseits die Pietà und die römischen Arbeiten Giottino zuweist. Trotzdem glaube ich aus stilistischen Gründen, hier dieselbe Hand wie in den Fresken in Assisi zu erkennen. Über die hier dargestellte Silvester-Legende selbst und die erhaltenen Reste vergl. Crowe-Cavalcaselle D I 342f. Am besten erhalten ist das Schlussbild der rechten Wand.[4]) Es behandelt das Drachenwunder, wie Silvester, um den ungläubigen Zambri zu überzeugen, einem Drachen, der kürzlich dreihundert Menschen durch seinen Gifthauch tötete, das Maul schliefst und zwei schon getötete Magier wieder auferweckt. Eine seltsam phantastische Ruinencoulisse schliefst die Bühne im Hintergrunde und vorn seitlich ab. Die eine Wand des hohen, rechts stehenden Hauses ist halb eingestürzt; noch viel gründlicher ist das Gebäude im linken Vordergrund demoliert. Nur ein halber, hoher Bogen, eine einsame Säule und ein Teil der Rückwand ist stehen geblieben. Die Folgen der konstantinischen Verfolgung sollen so angedeutet werden. Ein Durchblick rechts zeigt einen Zinnenturm, der dürftig genug auf die ewige Stadt hindeutet, in der das Wunder vor sich gehen soll. Wäre Giottino damals schon in Rom gewesen, so hätte er sicher sich besser zu helfen gewusst und so gut wie 1370 Francesco da Volterra in Pisa (Hiobs-Legende) die Trajanssäule, das Kolosseum, vielleicht auch die Cestiuspyramide zur topographischen Orientierung an-

---

[1]) Vasari, ed. Milanesi I 641.

[2]) Richa I 258.

[3]) Ghiberti, ed Frey p. 37.

[4]) Abbildung im Klassischen Bilderschatz.

zuführen nicht versäumt. Hier wie in den Stanislaus-Bildern ist der ganze obere Bildstreifen durch Architektur besetzt. Die Scene ist dem Format der Fläche entsprechend in mehrere Episoden zerlegt. Da rechts von dem Schlussbild das vorletzte Bild sich befand, so beginnt auf der rechten Seite die Erzählung. Der Kaiser Konstantin selbst ist herangekommen, mit seiner gepanzerten Leibwache und dem Zweifler Zambri. Der Heilige ist links zu der Höhle (?) des Untiers herabgestiegen und schliefst ihm den giftigen Rachen, dessen Pestgeruch ein sich die Nase zuhaltender Mönch deutlich verrät. Nun steigt Silvester, von zwei Trabanten begleitet, aus der Tiefe herauf auf jene beiden Mönche zu, die, ein Opfer des giftigen Hauches, leblos am Boden liegen. Die erhobene Rechte heifst sie aufstehen; und wirklich sehen wir sie neben ihren eigenen Leichen knieen und zu Silvester aufblicken. Man sieht, dem Künstler lag mehr an der Deutlichkeit als an der Wahrscheinlichkeit der Scene.

Genau in der Mitte der ganzen Fläche steht, zugleich am gröfsten, der das Wunder vollziehende Heilige. Die linke Scene ist schon durch das tiefere Niveau von der mittleren deutlich getrennt, die Gruppe des Kaisers durch einen Zwischenraum rechts kräftig abgeschoben. Helles Licht liegt auf der Mittelscene, während die linke schon deshalb schwächer beleuchtet ist, weil das natürliche Licht der Kapelle hier durch einen Mauervorsprung abgesperrt wird. Spricht dies wie auch der kleine Figurenmafsstab und die monumentale Architektur für Giottino, so heben die charakteristischen Typen der beiden knieenden Mönche den letzten Zweifel. Freilich fühlt man es dem Fresko an, dass der Künstler hier nicht eigentlich in seinem Element ist. Die noch unentwickelte Temperatechnik, die nur die Farben neben- oder übereinander anzubringen, aber nicht zu vermischen wusste, gestattet seinem in delikater Ausgestaltung und in preziösem Reichtum sich gefallenden Sinn im Fresko nicht jene Morbidezza und Unione de'colori, die er auf der Tavola erreicht. Auch ist eine gewisse Schwierigkeit, die hohe Bildfläche zu füllen, unverkennbar. Alle diese Schwächen sind erklärlich, wenn wir einmal hier ein frühes Werk vor uns sehen wollen und dann jene Schule Bernardos da Firenze voraussetzen, die für den grofsen Freskostil keine Schulung abgab.

Noch ein anderes Moment spricht für frühe Entstehung. Vergleichen wir das Fresko mit dem Stanislaus-Cyklus, so merken wir, dass der Künstler sich hier bereits an die Technik gewöhnt hat, dass die Linie gröfser, bedeutender, die Architektur schwerer und noch höher geworden ist. Vielleicht lassen sich solche neuen Errungenschaften am ehesten durch die Eindrücke erklären, die der Künstler in Rom sammelte, das seine alles hebende und vertiefende Kraft, wie später an Angelico und den Künstlern der Sixtinischen Kapelle, so hier schon an dem Miniaturisten des Trecento bewiesen hätte.

Über die römischen Arbeiten Giottinos schweigt Ghiberti, aber er sagt ausdrücklich, dass er nur Opere che sono in Firenze nennen wolle, was ja seinen sonstigen, stark lokal orientierten Mitteilungen entspricht. Wir dürfen hier aber Vasari und dem Anonymus XVII 17 ohne Bedenken folgen, da Giottinos Berufung nach Rom dokumentarisch feststeht. Drei Bilder erwähnt Vasari von ihm[1]) (Anon. Magliabecch. nur zwei): Fresken im Lateran, in Araceli und (Vasari allein): in casa degli Orsini una sala piena di uomini famosi. Von den Lateranfresken heifst es: una storia, dove figurò il papa in più gradi. Also jedenfalls eine Papstgeschichte, die der in Rom eben

[1]) Die Arbeiten im Vatikan werden von Vasari nicht erwähnt, sind also wohl damals schon zerstört gewesen.

neu eingezogene Urban V in der neben S. Pietro wichtigsten Basilika malen liefs. Wir dürfen uns das Fresko wohl am ehesten im Chor denken. Vielleicht weisen die più gradi auf ein grofses Ceremonienbild, das möglicherweise die Inthronisation des lebenden Papstes gegenüber den Ansprüchen seines avignonesischen Gegners feiern sollte. Wir wissen, dass die Ceremonie der Papstinthronisation im Lateran begann.

Das Pfeilerbild in Araceli stellte einen S. Ludovico, accanto all' altar maggiore a man ritta dar. Dieser erst 1317 kanonisierte Heilige genoss gerade im Trecento die besondere Verehrung.[1]) Den Schmuck des Heldensaales in der Casa Orsini haben die Herausgeber des Vasari deshalb in Zweifel ziehen wollen,[2]) weil Vasari später dem Masolino le pitture della sala nella casa vecchia degli Orsini zuschreibt. Aber dessen Arbeit in den zwanziger Jahren des XV Jahrhunderts schliefst ja die Giottinos um 1370 keineswegs aus. Das Thema der Uomini famosi ist so ungewöhnlich im Trecento, dass auch ein Vasari wohl schwerlich ohne genaue, in Rom ja so leicht erhältliche Information davon berichtet hätte. Der Stoff ist in Florenz vor Castagno nicht behandelt worden. Das einzige Mal, dass Giotto sich an diese Aufgabe machte, geschah in Neapel auf besonderen Wunsch des Königs Robert. Das erscheint recht seltsam, wenn man bedenkt, dass in Oberitalien der 1329 verstorbene Can grande seine Sala im Veroneser Palast schon mit Heroenbildern hatte schmücken lassen und dass auch bei den späteren Skaligern in Verona, den Carraresen in Padua, den Gonzaga in Mantua dieser heroische Stoff für den Schmuck der grofsen Festhallen bevorzugt wurde. In Rom, wo die Steine redeten, war dieser Kultus der grofsen Ahnen doppelt begreiflich. Es ist aufserordentlich schmerzlich, dass sowohl Giottos Cyklus von 1330 wie der vierzig Jahre später liegende Giottinos untergegangen ist. Es wird sich wohl nicht um ganze Figuren, sondern um Idealbilder in Medaillons gehandelt haben, die von reichem Ornament umzogen waren. So wenigstens sind uns die oberitalienischen Fresken beschrieben.[3])

Vom Schmuck der Kapellen im Vatikan, welche den eigentlichen Anlass zu Giottinos Romreise gaben, ist uns ebenfalls nichts erhalten. Bedeutsam erscheint, dass nicht Giovanni da Milano, der eigentliche Leiter des Unternehmens, sondern Giottino zum Schmuck des Laterans berufen wurde.[4]) Hatte der letztere sich besser bewährt, oder waren es zufällige Gründe, dass er das besondere Wohlwollen des Papstes sich errang? Aus den übrigen Bestellungen, namentlich dem Auftrag für die Orsini-Sala, können wir jedenfalls schliefsen, dass Giottino nicht unwürdig den ersten Vorstofs der Florentiner Trecentomalerei in die ewige Stadt gewagt hat.

Eine letzte Arbeit aus dem Vasari-Katalog möchten wir noch als ein Werk unseres Giottino vermutungsweise in Anspruch nehmen. Es ist ein zeitlich datiertes, inhaltlich fast einzig dastehendes Fresko. Am 26. Juli 1343 (dem St. Annentage) war

---

[1]) Vergl. Bertaux, Revue d. d. m. 1900, April.

[2]) Vasari-Milanesi I 627 Anm. 1.

[3]) Soeben erscheint in Napoli nobilissima 1900, Fasc. V, ein Aufsatz von G. de Blasiis: Immagini di uomini famosi in una sala di Castelnuovo attribuito a Giotto. Die hier veröffentlichten, diese Fresken verherrlichenden Sonette lassen es wahrscheinlich erscheinen, dass in Neapel die uomini famosi (es sind Alexander, Salomon, Hektor, Äneas, Achill, Paris, Herkules, Simson, Cäsar) mit ihren Frauen bezw. Geliebten (Polyxena, Penthesilea, Delila) zusammen gruppiert waren.

[4]) Nach G. Clausse, Les origines bénédictines p. 143f. wäre Giovanni 1374 nach Montecassino vom Abt Piero de Tartaris mit anderen Malern zur Ausmalung der Abtei berufen worden. Seine Thätigkeit in Rom dürfte also fünf Jahre gedauert haben.

Walther von Brienne, der Herzog von Athen, den man zur Schlichtung heimischer Geschlechterfehden vor Jahresfrist etwa berufen hatte, vom Volk vertrieben worden. Der Erzbischof von Florenz, Agnolo Acciaiuoli, beauftragte einen Maler, diesen Herzog mit seinem Gefolge (Cerchieri Visdomini, Meliadusse, Raniero da S. Gimignano) zur Erinnerung an jenen erfreulichen Tag an den Turm des Palazzo del podestà zu malen. Intorno alla testa del Duca erano molti animali rapaci e d' altre sorti, significanti la natura e qualità di lui; ed uno di que' suoi consiglieri aveva in mano il Palagio de' Priori della città, e come disleale e traditore della patria glielo porgeva: e tutti avevano sotto l' arme e l' insegne delle famiglie loro .... [1])

Der Untergang dieser politischen Allegorie, die in Florenz so aufserordentlich selten, in Siena und auch in Oberitalien häufiger vorkommt, ist gewiss vom künstlerischen Standpunkt aus wenig zu bedauern. Wir können uns eine Vorstellung von dem verlorenen Fresko machen nach den Resten, die ein Fresko in den Stinche vecchie (heute Accademia Filarmonica) mit gleichen oder doch sehr ähnlichen Darstellungen aufweist. Crowe-Cavalcaselle, die das Bild in den sechziger Jahren sahen und mehr erhalten fanden als ich anno 1898, beschreiben folgendermafsen:[2])

»Wir sehen rechts den ledigen Herzogstuhl, aus welchem Walther soeben durch eine Gestalt vertrieben ist, die, in der Luft schwebend, eine Säule trägt und den Tyrannen mit dem Pfeile bedroht. Fliehend tritt dieser auf die Insignien der Gerechtigkeit und des Gesetzes, die durch Wagschale, durch zerbrochenes Banner und Schwert repräsentiert wird; dafür hält er ein Ungetüm zärtlich in den Armen, das menschlichen, von Alter grauen Kopf und den Schweif eines Krebses hat. Inmitten des Bildes thront die hl. Anna unter der Hut zweier Engel; sie deutet oder stöfst vielmehr mit der Linken auf die Türme des alten Herrenschlosses und reicht den knieenden Beschützern der Stadt das Banner von Florenz.«

Es ist sehr wohl möglich, dass der junge, noch ganz in Stefanos Allegorien denkende Giottino diese politische Symbolik erdacht oder doch gemalt hat.

Damit ist die Reihe der von Vasari überlieferten Arbeiten Giottinos erschöpft. Crowe-Cavalcaselle haben geglaubt, die Notiz von jenen Fresken aus der Nikolaus-Legende, die wir als die des Stanislaus korrigierten, auf die dem nördlichen Querschiff vorgelagerte Nikolaus-Kapelle beziehen zu sollen, obwohl ausdrücklich »sopra il pergamo« dasteht. Die Nikolaus-Fresken haben mit Giottino nichts zu thun. Thode weist sie sowohl in seinem »Franz von Assisi« wie in der Giotto-Monographie[3]) Giotto selber zu; wie ich glaube, mit Unrecht,[4]) aber doch richtig als Entstehungszeit den Anfang des Jahrhunderts annehmend. Dagegen sind andere Arbeiten Giottinos in Assisi ziemlich wahrscheinlich in S. Chiara erhalten. Da man eben darangeht (oder es doch im vorigen Jahre versprach), diese Bilder definitiv von der Tünche zu befreien, so muss die Untersuchung hierüber zurückgestellt werden. Dass der in Rom zu seltenen Ehren gelangte Maler nach der Rückkehr in seine Heimat um manche Tavola für die Haus- oder Familienkapelle gebeten worden ist, ist mehr als wahrscheinlich; er, der desideroso sempre di fama e di gloria war, dell' arte amorevole e studiosissimo, wird solchem Begehr reichlich entsprochen haben. Kam doch sein delikater Farbenauftrag, die Pracht des Kolorits und die lyrische Innigkeit seiner

[1]) Vergl. Vasari I 626.

[2]) C. C. D. I 345.

[3]) S. 51 ff.

[4]) Man vergleiche nur einmal die Architektur auf dem Fresko: »Nikolaus und die drei unschuldig Verurteilten« mit der Architektur auf Giottos sicheren Werken.

Auffassung gerade dem entgegen, was man in den vornehmen Häusern damals liebte. Während wir von dem ähnlich gerichteten Bernardo da Firenze doch etwa zehn Tafeln nachweisen können; während das, was Orcagna-Schule heute heifst, sich fatal genug breit macht durch massenhafte Produktion im Riesenformat, ist von Giottinos Tafelwerken wenig übrig geblieben. Wenigstens von sicher ihm angehörenden; denn seine Eigenart ist nicht so scharf ausgeprägt, dass die Vermutung nicht bei manchen Resten ihn in Anspruch nähme, ohne sich sicher entscheiden zu können. Wenn man z. B. den Katalog der Sammlung Toscanelli, die im April 1883 in Florenz versteigert wurde, durchblättert, so möchte man bei manchen Bruchstücken an Giottino denken. Noch mehr regt sich die Versuchung der Galerie Artaud de Montor gegenüber, die fast nur Peintres primitives enthielt und in ausgezeichneten Reproduktionen in dem Katalog von 1843[1]) vorliegt. Wer aber hat den Mut, die so schwer erkennbaren Unterschiede trecentistischer Bilder auf Grund noch so genauer Lithographien konstatieren zu wollen?

Dagegen bietet unsere Berliner Galerie ein, wenn auch kleines, so doch recht wertvolles Beispiel von Giottinos Kunst an, eine kleine Predelle (Nr. 1113; vergl. die Tafel). Sie stammt aus der Sammlung Solly und führt seit langer Zeit die Bezeichnung: Schule Taddeo Gaddis, mit dessen daneben hängendem Triptychon sie ja auch nicht geringe Verwandtschaft zeigt. Das prächtig erhaltene Bildchen, dessen an den Ecken abgeschrägtes Rechteck die ursprüngliche Verwendung als mittlere Predellentafel vermuten lässt, schildert die Geburt Christi in traditioneller und doch höchst eigenartiger Weise. Die felsige Waldlandschaft lässt in der Mitte Raum für ein über Eck gestelltes rotes halb zerfallenes Haus, dessen breiter Portone offen steht. Vor dem Hause steht die mit vier unbehauenen Stämmen gepfostete Strohdachhütte, unter ihr die breite, gefüllte Krippe. Maria hat — entgegen der Tradition — das gewickelte Kind aus der Mangiatoia genommen und es auf ihr linkes, hochgestelltes Knie gesetzt. Nach echter Südländersitte sitzt sie auf dem Boden, wie noch Luca della Robbia sie später so oft darstellt. Mit höchster Feinheit und glattem Schmelz sind die Fleischpartien behandelt; der Mantel der jungen Mutter leuchtet in hellem Blau mit grünem Futter auf dem rotem Kleid, von goldenem Saum umzogen. Rechts von den Tieren, die den Kopf sehnsüchtig nach dem Bambino heben, das sie gern mit ihrem Atem wärmten, sitzt, gleichfalls ohne Stuhl, der schlafende Joseph, auch er in helle Farbenpracht — weinroter Mantel und grünes Kleid — gehüllt. Auf dem Felsen rechts oben lagern und hocken die Hirten in ungezwungener Lage. Schon ist der gelbleuchtende Engel herbeigeflogen, ohne dass seine Botschaft sie aus dem behäbigen Phlegma aufgeschreckt hätte. Aber mit dem Engel ist das Licht in die Nacht gekommen. Wie weifser Mondschein liegt es auf den Felsen, und hell leuchtet das Strohdach der Hütte.

Man hat nicht mit Unrecht Gentile da Fabrianos Predelle mit der gleichen Scene unter der Tafel für Palla Strozzi wegen der stimmungsvollen Lichtbehandlung gerühmt. Dass Gentile aber damit nur fortsetzte, was am Arno schon begonnen war, zeigt diese Predelle. Giottino erweist sich als ein der orthodoxen kirchlichen Tradition noch streng folgender Künstler, der die heilige Scene durch keine genrehaften Allotria auszustaffieren wagt. Aber statt des unpersönlichen, rein liturgischen Vortrags giebt er ein Stimmungsbild höchster Zartheit und Intimität; wie immer, so ist es auch hier wieder das Licht, dessen Zauber er mehr denn einer unter seinen

[1]) Paris, Challamel.



GIOTTINO

DIE GEBURT CHRISTI

IN DER K. GEMÄLDE-GALERIE ZU BERLIN

9

Zeitgenossen begriffen hatte. Vasari nennt Giottino eine Persona malinconica e molto solitaria. Derartigen stillgrübelnden Naturen ist es nicht gegeben, revolutionäre Neuerungen zu wagen, aber sie wissen innerhalb der gegebenen Richtung, dank einer besonderen Beobachtung und einer stillen, ruhigen Hingabe das Vorhandene mit neuer Schönheit und Bedeutung zu füllen.[1])

DIE FARBENSKIZZE ZU EINEM REPRÄSENTATIONSGEMÄLDE GOYAS

VON FERDINAND LABAN

Francisco José de Goya y Lucientes, der merkwürdigste Maler des neuzeitlichen Spaniens, ist in Deutschland allzuspät bekannt geworden. Goya, der seinen ersten nennenswerten Auftrag aus Raffael Mengsens Händen in Empfang nahm, steht zu diesem Künstler — dessen Erwähnung hier eine ganze Epoche andeuten möge — in unbedingtem Gegensatz. Man darf sagen: erst seitdem der hauptsächlich durch ein vorwiegend litterarisches Zeitalter unnatürlich lange aufrechterhaltene Ruf dieses deutschen Pseudo-Raffaels gänzlich verblichen ist, fing man unter uns an, ausländischen Stimmen den Namen Goya schüchtern nachzusprechen. Aber es bedurfte bedeutsamerer Umwälzungen noch, damit uns dieser Malername klangvoller ins Ohr dringe: selbst

[1]) Nur in einer Anmerkung möchte ich noch einige Werke namhaft machen, die für Giottino in Betracht kommen. Am besten erhalten unter diesen ist eine kleine Kreuzigung bei Herrn von Marcuard in Florenz. Dann besitzt die Münchener Pinakothek zwei Predellen, gleichfalls eine Kreuzigung und ein Abendmahl, die schon Schmarsow (Masaccio-Studien V 106 f.) für Giottino in Anspruch nahm. In der National Gallery heifst die Engelfigur eines Täufers wohl mit Recht Giottino. Nach Gazette IX 436 war auf der Exposition des Beaux-Arts in Marseille 1861 eine Krönung der Jungfrau (Katalog Nr. 1211) Giottino genannt. Auf der Exposition of the Royal Academy von 1892 waren drei kleine Predellen (Cena, Presentazione und Transito della vergine) ausgestellt, von denen die letzte sicher Giottino zuzuweisen ist. Die Verkündigung im Museo civico in Pisa, die dort Giottino heifst, stammt nicht von ihm. Im Convento dei Filippini in Rom befindet sich (nach C Ci IV 337) ein Padre eterno mit Stifter, der aus Giottinos römischer Zeit stammt. Sicher Giottino gehört das Triptychon im Museum Willemot, Besançon. Endlich dürfte ein Abendmahl, früher beim Earl of Feversham (abgebildet in einem der Sedlmeyerschen Kataloge), Giottino angehören.

Zu dieser Liste füge ich noch folgende Vorschläge, die ich Herrn Professor Thode verdanke:

Vier Heilige in S. Spirito, Florenz.
Madonna con santi von 1333 in der Akademie Florenz.
Kreuzigung. Akad. Flor. Nr. 50.
Wunder des hl. Dominikus. Vatikan, christl. Museum.
Betender Jüngling. Vierpass, Würzburg.

Im Archivio storico dell' arte IV 255 hat Thode auch die vier Heiligen in Breslau (173—179), Margherita, Caterina, Maddalena und Petrus, Giottino zugewiesen.

des echten und grofsen Raffaels Ruhm musste sich vorher eine leise Trübung gefallen lassen zu Gunsten eines Rembrandt und eines Velazquez. Schliefslich sollten uns gar Goyas vielfach temperamentschwächere späte französische Fortsetzer die künstlerischen Interpreten und Vermittler werden, die uns den Geschmack für seine Malweise beibrachten: aus der verspürten Wirkung gehen wir auf die ursprüngliche Quelle zurück.

Die bis in die jüngste Zeit hereinreichende kunsthistorische Rückständigkeit Goya gegenüber in Deutschland — äufserlich gekennzeichnet durch das Fehlen beinahe jeglicher angemessenen Litteratur — wird erklärlicher, wenn man sich vergegenwärtigt, dass sich Bilder von ihm fast nur in Spanien und Frankreich befinden. Man hatte Zutritt allein zu seinen, zudem ebenfalls recht spärlich und in zumeist mangelhaften Abdrücken vorhandenen Radierungen und Aquatinta-Arbeiten. Keine öffentliche Sammlung Deutschlands hat ein Goyasches Gemälde aufzuweisen. Im übrigen Europa scheinen die beiden fascinierenden Bilder der Eszterházy-Galerie zu Budapest, welche bekanntermafsen durch ihre Spanier hervorragt, die einzigen zugänglichen Werke dieses Künstlers zu sein.[1]) Wie viele Goyas sich aufserhalb Spaniens und Frankreichs im Privatbesitz befinden, ist schwer zu sagen, jedenfalls sind sie gut geborgen. Dazu stimmt auch, dass der internationale Kunsthandel im Verlaufe der letzten Jahre wenigstens lediglich zwei Bilder nach Berlin entsandte: das lebensgrofse Bildnis eines weifsgekleideten dunkeläugigen Mädchens, dem eine Lilie in die rechte Hand gegeben ist, und eine kleine signierte Leinwand mit der zierlichen Darstellung einer schwarzdrapierten und rotbeschuhten Tänzerin. Hübsche Bilder, indessen nicht eben interessante Proben. Überhaupt für keinen Goya aber halte ich die Kriegsscene, die, von einem deutschen Künstler in Spanien erworben, vor Jahresfrist in Berlin gezeigt wurde.

Unter diesen Umständen wird es ohne Frage als erfreulich empfunden werden, dass die Königlichen Museen durch die dankenswerte Schenkung des Herrn Rudolph Ph. Goldschmidt in die Lage gesetzt wurden, eine Arbeit unseres Meisters ihrem Bilderbestande hinzufügen zu können.[2]) Es ist kein eigentliches »Werk«, sondern blofs die Skizze zu einem solchen, indessen eine ungemein fesselnde Leistung. Diese in der Zeitspanne einer »Sitzung« bezwungene Impression wird besonders anziehend dadurch, dass sie — nebst dem Ausweis von Goyas künstlerischer Abstammung und der durchschlagenden Kraft seiner dämonischen Veranlagung — recht geeignet ist, eine Anschauung davon zu geben, wie greifbar nahe dieser spanische Künstler aus der Wende des XVIII Jahrhunderts der modernen Kunst steht und wie in ihm schon jenes Kunstempfinden pulsierte, das heute alle Welt erfüllt.

Eine »Impression« nannten wir unser Bild. Dies mag eine ebenso impressionistische Wiedergabe in Worten rechtfertigen.

Wenn wir uns mit zehn Männern, von denen uns jeder einzeln nicht eben eine besondere Hochstellung seiner Persönlichkeit abnötigt, gemeinsam in einer Stube versammeln, so überkommt uns unwillkürlich, ja, wie es scheint, mit einer gewissen Naturgewalt, die Empfindung, dass die zehn Nullen plötzlich zu einer positiven Gröfse umgewandelt sind. Stille, Spannung, Feierlichkeit und ein fühlbarer Druck sind mit

[1]) Vergl. H. v. Tschudi und K. v. Pulszky, Landes-Gemälde-Galerie in Budapest vormals Esterházy-Galerie, Wien 1883, S. 50 (Scherenschleifer, Milchmädchen).

[2]) Das 58 cm hohe 71 cm breite Bild war, wie mir Herr Geheimrat Bode mitteilt, auf beiden Auktionen Beurnonville (Katalog 1881, S. 399, Nr. 641; Katalog 1884, S. 163, Nr. 464). Vordem befand es sich in der Collection Laperlier, die 1879 versteigert wurde (vergl. La Chronique des arts, 1879, S. 93). In beiden Sammlungen nannte man es: »Le Congrès«.

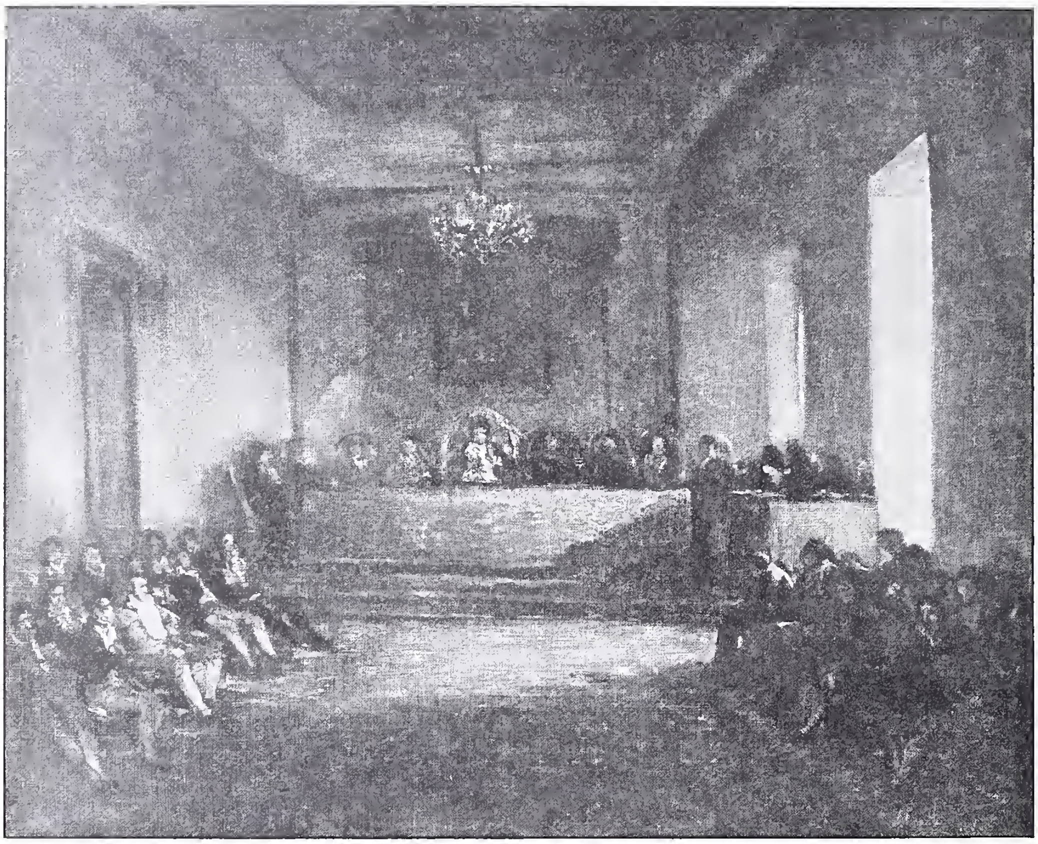
einem Male da. Dieses subjektive Empfinden ist aber einer gewaltigen Steigerung fähig, je nachdem die sich zusammenfindenden Personen eben keine Nullen sind und je nach der Bedeutsamkeit des Zweckes, der sie zusammenführte. Es ist das Pathos der Gemeinsamkeit, ein anders geartetes, aber ebenso sicher existierendes wie das Pathos des auf sich selbst gestellten Individuums. Mit geisterhaftem Flügelschlage schwebt es durch die Räume, wo Männer sich zusammenthun, mehr einem neckenden Kobolde gleich bei alltäglichen Anlässen, doch furchtbar und erschütternd oft bei Gerichtssitzungen und Versammlungen des Volksrats.

Das erste Anschauen von Goyas Bild liefs es mich verspüren, dass dieses Pathos die Seele dieses Kunstwerkes ausmache. Es ist sein künstlerischer Inhalt, so sagte ich mir, noch bevor mir über das Sujet irgend etwas bekannt geworden war. Und es dürften sich wenige Gemälde finden, durch welche diese Stimmung so rein und für sich allein herausgegriffen in dem Beschauer ausgelöst würde. Denn vom »Gegenstande« ist gerade nur so viel gegeben, um den »Inhalt« voll anklingen zu lassen.

Unser Blick wird in einen langgestreckten, mäfsig grofsen, nahezu schmucklosen, aber doch majestätisch-streng sich präsentierenden Saal hineingezogen. Durch zwei bis auf den Fufsboden herabreichende Fenster zur rechten Seite, von denen das eine leicht verhängt oder von draufsen beschattet sein mag, strömt milchweifses, dickflüssiges Licht herein. Man möchte indessen nicht behaupten, dass hier die Mächte des Lichts einen Kampf aufnähmen mit den Mächten der Finsternis, vielmehr scheint ein Kompromiss geschlossen: ein Helldunkel berückendster Art webt seine grauen Silberschleier unter dieser Saaldecke, huscht an den kalt-grünlichen kahlen Wänden dahin und breitet einen zweiten, einen gespenstigen Teppich aus über den buntgewebten Belag, der den Estrich in ganzer Ausdehnung zudeckt. Der von der Mitte des Plafonds herablastende Glaslustre, mit seinen geschliffenen Prismen, versammelt in dem Dämmergewoge alle Glanzlichter auf sich selbst und verhilft, durch diesen Kontrast, der Perspektive des Raumes zu eindringlicher Plastik. Man glaubt in ein Stereoskop zu blicken. An der Stirnseite des Saales, gerade uns gegenüber, steht auf einer Erhöhung, zu der drei Stufen hinaufführen, ein langer Tisch, bis zur Erde herab mit Stoff verhüllt. Neun Männer sitzen, auf Fauteuils mit hochgeschwungener goldener Lehne, hinter diesem Tisch. Sie sitzen in ihren Prunkkostümen höchst würdevoll, ja steif aufgerichtet da, mit der Grandezza von Höllenrichtern. Der Mittelste, ihr Oberhaupt, überragt sie auf einem besonders hochausladenden Stuhl, wenn nicht gar ein Thronsessel gemeint ist. Denn hinter ihm wird auch ein an der Wand befestigter Baldachin sichtbar, der mit einem Ölgemälde, dem lebensgrofsen Bildnis einer stehenden männlichen Figur, geschmückt ist. Ein kleinerer Tisch auf derselben Estrade, zwischen die beiden Fenster placiert, bietet drei anderen Personen Raum, sich an ihm niederzulassen. Auf diesem Tische liegen Papiere — Akten? —, die eine Person hält ein Blatt in der Rechten und liest offenbar davon etwas laut ab. Diese drei, vom Haupttisch separierten Persönlichkeiten erscheinen bereits geringeren Ranges. Und vollends gewöhnlicheren Standes müssen die beiden Personengruppen sein, die in mehrfachen Reihen zu beiden Langseiten des Saales auf einfachen Stühlen Platz genommen haben.

Der Thronende ist der Mittelpunkt wie des Bildes, so auch des Interesses dieser Versammlung. Der Vorleser mit seinen zwei Begleitern mögen wohl beauftragte Geschäftsführer sein. Die Männergruppen zu beiden Seiten des Saales — hell beschienen vom Lichte die eine, in Schatten eingesenkt die andere — muten uns an wie Parteien. Während die Honoratioren ihre Füfse hinter dem überdeckten Tische bequem ver-

schwinden lassen und die Würde ihres Standes leicht durch die aufrechte Haltung ihres Oberkörpers zu wahren vermögen, fällt es diesen bürgerlich gekleideten Männern da unten im Saale sichtlich schwer, auf ihren Sitzen die erforderliche Positur zu behaupten: sie wissen nicht, wohin mit den Beinen und den Händen, und bieten den höchst ergötzlichen Anblick dar von Leuten, die zum Teil ungezwungen eine gezwungene, zum Teil gezwungen eine ungezwungene Stellung einnehmen. Und sie erscheinen wie typisch herausgearbeitet, diese Parteien, wie das Parteiwesen »an sich«.

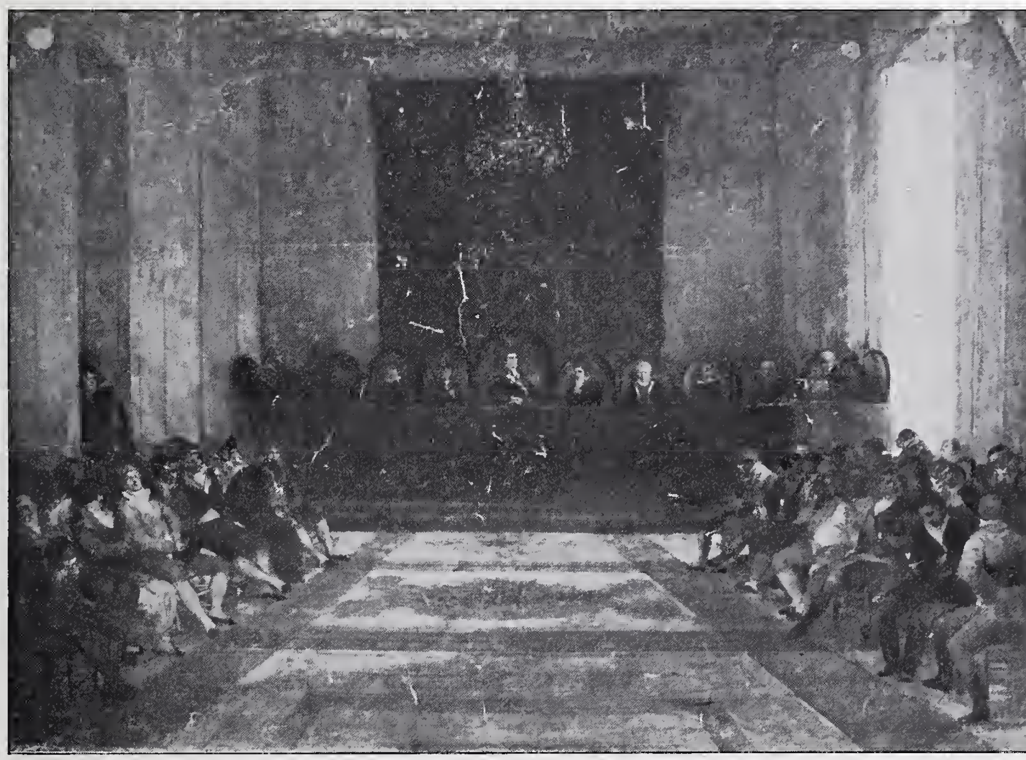


Francisco Goya
König Ferdinand VII präsidiert einer Sitzung der Philippinen-Compagnie
In der K. Gemäldegalerie zu Berlin

Beachten wir blofs die Leithammel. Auf der einen Seite eine dominierende Hauptgestalt, vom breitesten Lichte beschienen, das den erhobenen Blick und die weifse geschwellte Weste verklärt, unter der das Hochgefühl des heiligsten Rechtes sitzt. Auf der Gegenpartei die ebenso kühn aufgefasste Figur des in sich zusammenkauernden Menschen, den der Lichtstrahl wie ein Faustschlag in den Nacken trifft, um ihm weiterhin auszuweichen und nur seine dunkle Silhouette kenntlich zu machen, ihn sich selbst überlassend und den verzehrenden Leidenschaften seines »schwarzen Busens«.

Es bleibt für die künstlerische Würdigung dieses Bildes vollständig gleichgültig, zu wissen oder nicht zu wissen, welche bestimmte historische Scene es veranschaulicht.

Mit elementarer Wucht spricht aus ihm etwas zu uns, das sich immer und immer wieder zuträgt. Wir atmen die Atmosphäre, wir fühlen den Druck der Luft, wir empfinden das Pathos, das diesen Raum erfüllt und in allen seinen Ecken und Winkeln nistet. *Eine* Stimme nur — die des Vorlesers — ist hörbar, sonst schweigt alles in der Versammlung, alles beherrscht sich, alles ist äufserliche Ruhe: — aber hundert menschliche Gehirne sind im Stillen wach: ebenso viele individuelle und darum widerstreitende Stimmungen, Ansichten, Meinungen, Gedanken, Wünsche, Hoffnungen, Ansprüche, Forderungen leben unausgesprochen in diesen Köpfen, und jedem Einzelnen drängt sich mehr oder weniger deutlich das Bewusstsein auf von



Francisco Goya
König Ferdinand VII präsidiert einer Sitzung der Philippinen-Compagnie
Im Städtischen Museum zu Castres

diesem Plural der denkenden und wollenden Subjekte, mit denen sein eigenes hier in einem Raume sich vereint findet.

Die malerische Behandlung accentuiert nur die Hauptsachen. Nirgends ein zeichnerisches Verweilen. Alles wird zu einem einzigen Eindruck zusammengefasst. Sobald wir uns betrachtend in Details vertiefen wollen, fühlen wir uns sofort energisch auf das Total zurückgewiesen. Der Pinselstrich, leicht und breit, in den mehr koloristischen Teilen des Bildes, besonders den Figuren, mit gröfster Sicherheit die Tonwerte unverschmolzen und doch harmonisch nebeneinander setzend, bewahrt, der Kleinheit der Leinwand angemessen, durch das ganze Werk eine gewisse im Miniatur-

mafs gehaltene Derbheit des Vortrags, so dass die Mache bei aller Kraft, Fülle und Freiheit doch wieder auch zart anspricht. Ein wandgrofser Courbet, durchs Verkleinerungsglas betrachtet! Luft umgiebt diese Gestalten und Gegenstände. Werden wir in dieser Hinsicht nachdrücklich an Velazquez gemahnt, so weist die Lichtführung in absonderlicher Art auf das Vorbild Rembrandt hin. Es ist nämlich nicht das farbige Helldunkel, wie wir es aus Rembrandts Gemälden kennen und welches farbig ist bis in die tiefsten Schatten hinein, das wir hier antreffen, sondern das schwarz-weifse Helldunkel der Radierungen Rembrandts erscheint beinahe unvermittelt in ein Gemälde hinein getragen. Bei Benutzung des Kornes der Leinwand als Unterlage ist mit dem Pinsel etwas angestrebt, das — si parva licet componere magnis, wie wir mit gutem Bedacht hinzufügen — an den Effekt des Hundertguldenblattes erinnert. Der Zusammenhang mit Goyas eigenen geätzten Blättern liegt auf der Hand. In dieser durch ein persönlichstes künstlerisches Vermögen vollzogenen Verschmelzung so grundverschiedener Anregungen ist ein Neues erreicht, das eigenartig und reizvoll wirkt. Es ist durchaus merkwürdig. Verhehlen können wir uns allerdings nicht, dass gerade dieses Bild Goyas in seiner Gesamthaltung sich beträchtlich jener Grenze der Dunkelheit nähert, innerhalb der Ölmalerei noch möglich erscheint. Schwarz freilich ist, ebenso wie die nationale schwarze Mantilla die Passion der spanischen Weiblichkeit bildet, immer ein Ab- und Erkennungszeichen der spanischen Maler gewesen.

Der König auf dem Thron ist jung, hat schwarzes Haar und trägt ein weifsblaues Ordensband. Goya war seit 1789 Hofmaler. Es kann sich doch nur um einen spanischen König handeln. Karl IV hätte eine weifse Perücke auf, Joseph Bonaparte könnte unmöglich den Orden Karls des Dritten angelegt haben; also muss hier Ferdinand VII dargestellt sein. Die Trachten zudem deuten in den Anfang des Jahrhunderts.

So weit war ich gekommen, als mir bei dem Herumstöbern nach neuen Anhaltspunkten eine Photographie in die Hände fiel, die unerwartet reichen Aufschluss bot.[1]) Es ergiebt sich aus ihr, dass unser Bild die Skizze bildet zu einem grofsen Gemälde, welches 1872 aus Privatbesitz im Prado-Museum ausgestellt war. Als Gegenstand wird angegeben: eine Sitzung der Philippinen-Compagnie, der König Ferdinand VII präsidiert. Der gütigen und sachkundigen Verwendung Sr. Excellenz des Herrn Botschafters v. Radowitz verdanke ich den Nachweis, dass dieses 3,18 m hohe und 4,3 m breite Repräsentationsgemälde jetzt Eigentum des Museums der kleinen südfranzösischen Stadt Castres ist.[2])

---

[1]) Œuvres d'art en Photographie. L'Espagne et le Portugal au point de vue artistique, monumental et pittoresque. Catalogue. Publié par J. Laurent. Paris 1872. Hier heifst es auf S. 99: »Tableaux du Musée National de Madrid: F. Goya. 1000. De propriété particulière: Une session de la Compagnie des Philippines, présidée par Ferdinand VII«.

[2]) Ingleichen wurde ich durch dieselbe Quelle aufmerksam gemacht auf eine Notiz Paul Lafonds in der Chronique des arts, 1896, S. 99 — übrigens die einzige Stelle in der gesamten Goya-Litteratur, in der das Gemälde erwähnt wird —, aus welcher hervorgeht, dass dieses Werk von dem Maler Marcel Briguiboul in Spanien erworben und von dessen Sohne dem Stadtmuseum geschenkt worden ist. Lafond ist der Meinung, es handle sich hier um eine Versammlung der Cortes, als Hauptperson sei Joseph Bonaparte anzunehmen. Die Redaktion setzt in einer Fufsnote hinzu: »Ne pourrait-on voir, dans ce tableau, une assemblée générale de la Compagnie des Philippines? Goya a peint ce sujet, et l'esquisse en existe«. Woher sie ihre Wissenschaft hat, ist nicht zu ersehen, — doch wohl ebenfalls aus der Laurentschen Photographie und den erwähnten Versteigerungen!

Es genügt, aus dem grofsen Gemälde, das zum Teil scharf individualisierte Portraits aufweist, drei Personen herauszugreifen, um das Material für die genaue Zeitbestimmung zu gewinnen. Über alle Anzweifelung erhaben ist die Identifizierung Ferdinands VII. Vierundzwanzigjährig hielt er am 24. März 1808 seinen Einzug als König in Madrid. Am 2. Mai desselben Jahres lockt ihn Napoleon nach Bayonne. Erst am 14. Mai 1814 kehrt er dann als Dreifsigjähriger abermals, nun wieder Herrscher, nach Madrid zurück. Die Vergleichung mit Münzen und Medaillen, die den bartlosen Kopf allerdings nur im Profil geben, bestätigt, dass Ferdinand VII 1814 wohl so ausgesehen haben wird, wie ihn unser Bild zeigt. Ferner: Goya bringt auf dem grofsen Gemälde sein Selbstbildnis an; es ist der ostentativ aufrecht stehende Mann in der linken Thürnische. Goya hatte 1808 das zweiundsechzigste Lebensjahr erreicht, war demnach 1814 volle 68 Jahre alt. Drittens: rechts vom Throne (unmittelbar zur Linken des Königs) sitzt Don Miguel de Lardizabal, Günstling und Hauptwürdenträger Ferdinands VII, seit 1814 Minister von Indien (Marineminister). Sein Geburtsjahr ist nicht zu ermitteln, doch dürfte er 1814 ein Mann in den Fünfzigern gewesen sein. Er wurde 1816 seiner Würden entkleidet und eingekerkert.[1])

Es bleibt also für die Datierung der kleine Spielraum von Mitte 1814 bis knapp Anfang 1816, da man überhaupt nicht annehmen kann, dass dieses grofse und durchgeführte Werk während einiger Wochen des April 1808 entstanden sei. Von 1808 bis 1814 machte Goya die politische Schwenkung zu Joseph Bonaparte mit und wurde dessen Hofmaler: er würde während dieser Zeit sicherlich selbst dann nicht, wenn er bereits 1808 die Skizze entworfen haben sollte, an diesem Gemälde gearbeitet haben. Für die Entstehung der Skizze in diesem Jahre spricht übrigens gar nichts.

Rätselhaft bleibt nur das Selbstbildnis des Künstlers. Goya ist hier unmöglich 68 Jahre alt, er hat hier aber auch noch lange nicht das 62. Lebensjahr erreicht: vielmehr macht er den Eindruck eines Fünfzigers.[2]) Allerdings blieb er bis in das Greisenalter ein wahrer Athlet; indessen die datierbaren Bildnisse, die von ihm selbst oder von anderen herrühren, widersprechen dem entschieden, dass er — was auch an und für sich unglaublich erscheint — 1808 so ausgesehen haben könnte. Der Ausdruck der Gesichtszüge und die ganze, sonst immer steifnackige Haltung des Kopfes zeigt ferner eine bei ihm nur dieses einzige Mal vorkommende und seiner ganzen Wesenheit widerstrebende Weichheit: es klingt wie Wehmut und Reue aus dieser Miene, der sonst kraftstrotzende, hart und verachtungsvoll herausgeschleuderte Blick der Augen hat sich in ein unverkennbares stilles Flehen umgewandelt. Nur die Annahme ist zulässig, dass sich der Maler hier im Jahre 1814 aus einem besonderen Grunde mit Absicht so dargestellt habe, wie er etwa um 1800 herum aussah.

In wessen Auftrag nun mag dieses umfangreiche Repräsentationsgemälde ausgeführt worden sein? Die Compañía de Filipinas, eine der hervorragendsten überseeischen Handelsgesellschaften Spaniens, wurde 1785 von Karl III begründet, sie

[1]) Vergl. über ihn: Biographie nouvelle des contemporains, T. XI, Paris 1823, S. 27. Ich identifiziere sein Bildnis nach dem Portraitstich des Alessandro Blanco (arbeitete 1807—21). Er ist hier genau in derselben Profilstellung gegeben wie auf dem Goyaschen Gemälde, in demselben Kostüm, mit denselben Orden. Goya hat Lardizabal nachweislich noch ein zweites Mal portraitiert. Dieses Bildnis befindet sich im Ministerium der Marine zu Madrid (vergl. Ch. Yriarte, Goya, Paris 1867, S. 139).

[2]) Lafond (a. a. O.), der vor dem Original in Castres gestanden hatte, fiel die verhältnissmäfsige Jugendlichkeit dieses Selbstportraits gleichfalls ungemein auf.

erhielt das Handelsmonopol zwischen Spanien und den Philippinen. Die königliche Familie selbst war mit einem bedeutenden Kapital dabei beteiligt. Schon vor dem Jahre 1820, als die Finanzen Spaniens sehr schlecht standen, ging das Unternehmen, das übrigens nie recht aufblühen wollte, zurück, um 1834 gänzlich zu verlöschen.[1]) Als Ferdinand VII 1814 mit gröfstem nationalen Enthusiasmus in Madrid begrüfst wurde, wird er wohl, schon im eigenen finanziellen Interesse, persönliche Fühlung mit dieser Gesellschaft gesucht haben. Entweder nun er selbst hat seinem Hofmaler den Befehl erteilt, diese Sitzung, die er durch seine Anwesenheit auszeichnete, im Bilde festzuhalten, um mit dem Werke der Compagnie ein Geschenk zu machen; oder aber — was wahrscheinlicher ist — die Compagnie hatte den patriotischen Entschluss gefasst, die ihr durch die Anwesenheit des Königs bei einer ihrer Sitzungen widerfahrene Ehre dem Gedächtnis zu erhalten. Da der König zu portraitieren war, wählte man schicklichster Weise zur Ausführung den Hofmaler. Der Saal, in dem diese Versammlung der Gesellschaft abgehalten wurde, befand sich unzweifelhaft in einem königlichen oder staatlichen Gebäude: die Mitglieder der Compagnie sind offenbar geladen, denn sie haben ohne Ausnahme ihre Hüte bei sich. Das Gemälde an der Hinterwand dürfte den Gründer der Compagnie, Karl III, darstellen.

Als Ferdinand VII zum zweiten Male nach Madrid kam, richtete sich sein heller Zorn gegen den treulosen Hofmaler, der in der Zwischenzeit mit verblüffender Skrupellosigkeit und Geschicklichkeit den Mantel nach dem Winde zu drehen verstanden hatte. Goya sollte bestraft werden, die Umgebung des Königs wollte ihn nach den Philippinen verbannt wissen. Schliefslich endigte der bittere Groll des Königs — der, was auch die Geschichte gegen ihn einwenden mag, das erkorene hofmalerische Genie ebenso zu würdigen wusste wie Philipp IV — in den Satz: »Du bist ein grofser Künstler, und Wir vergessen alles«.

Nun begreifen wir das Selbstbildnis Goyas auf dem Compagnie-Bild. Es war das erste Mal, dass er nach merkwürdigsten Schicksalsänderungen wieder Ferdinand VII portraitieren durfte. Es sollte wirken gleich einer Abbitte. Es genügte wohl dem Künstler, wenn der König einen Blick seinem Werke gönnte: er fände den Maler darauf aussehend gerade wie zu jener Zeit, da dieser, fast wie zur königlichen Familie gehörig, dem jungen Prinzen nahe getreten war. Alte Erinnerungen sollten aufleben und der ins Gemüt treffende Erweis von Scham und Bufse alles wieder ins rechte Geleise bringen. Es kann aber dann auch nicht fürder wundernehmen, dass Goya, dem in den darauf folgenden Jahren Spaniens Boden doch zu heifs unter den Füfsen wurde, nichts dazu gethan haben wird, die Aufmerksamkeit weiterer Kreise auf dieses in irgend einem Gemach der Compagnie untergebrachte Bild zu lenken: diese in jedem Betracht wenig ruhmwürdige Episode seines Lebens wird er gern der Verborgenheit belassen haben. Daher denn auch dieses auffallend grofse Gemälde völlig unbekannt geblieben ist. Die Compagnie, von der Ferdinand VII in späteren Jahren Geld geradezu erpresste, wird in ihrem Interesse für das Bild gleichfalls mehr und mehr abgekühlt worden sein, so dass es nur ganz und gar natürlich ist, wenn diese Leinwand nach dem Schiffbruch der Gesellschaft, dem der Tod des Königs vorangegangen war, jahrzehntelang auf verborgener, einsamer Flut herumtreiben konnte. Andererseits ist es sehr verständlich, dass sich den Zeitraum

---

[1]) Vergl. J. Montero y Vidal, Historia general de Filipinas, T. II, Madrid 1894, S. 296—307 und 446—451. — F. Jagor, Reisen in den Philippinen, Berlin 1873, S. 12. — A. Beer, Allgemeine Geschichte des Welthandels, 3. Abteilung 2. Hälfte 1. Teil, Wien 1884, S. 394.

von 1834 bis 1872 hindurch bei den aufeinanderfolgenden Besitzern des Bildes eine richtige Tradition über den dargestellten Gegenstand zu erhalten vermochte.

Eine Beurteilung des grofsen Repräsentationsgemäldes selbst muss ich mir versagen, da ich es nur aus der Photographie kenne. So viel ersehe ich aber doch aus dieser, dass der Künstler, der aus einer Scene des Lebens impulsiv das Typische, Bleibende, wenn man will: das »Ewige« herausgeholt hatte, hinterher mit Erfolg bestrebt war, die Poesie wieder in nüchterne Prosa zu übertragen. Er wird seine Auftraggeber befriedigt haben.

EINE UNBEACHTETE ARBEIT DES VEIT STOSS

VON BERTHOLD DAUN

Adam Krafft hatte sich vom Steinmetzen zum Künstler emporgerungen, indem er das Handwerksmäfsige allmählich abstreifte. In der Darstellung geistiger Vorgänge kommt er Dürer, wenn er auch noch tief unter diesem steht, von allen deutschen Künstlern am nächsten. Peter Vischers Thätigkeit, dessen Vorzug im Statuarischen und Ornamentalen liegt, lässt sich bestimmter von der seiner Söhne trennen, und sein jüngerer Sohn Peter hat als geschickter Künstler, der in den Renaissanceformen heimisch war, seine selbständige Bedeutung.[1] Nur die Vorstellung über den Kunstcharakter des Veit Stofs, des dritten Hauptmeisters der nürnbergischen Bildnerei, ist bisher nicht in gleichem Mafse deutlich geworden.

Sein erstes urkundlich beglaubigtes Werk aus der frühen Krakauer Zeit, der grofse Altar mit dem Tode und der Himmelfahrt Mariä, ist 1477 begonnen. In der deutschen Kunst des Mittelalters lässt sich kein Schnitzwerk aufweisen, das in der Gesamtwirkung einen so mächtigen, fast berauschenden Eindruck macht. Doch zeigt sich, dass er in den überlebensgrofsen Apostelfiguren, die in ihren gewundenen Stellungen an Barockfiguren erinnern, allzu nachdrücklich auf dekorative Wirkung gearbeitet hat, die allerdings von keinem spätgotischen Künstler überholt wurde. Reich gebauschte Gewandung in oft unmotivierter Faltengebung umhüllen die Körperformen, und was Thorwaldsen im Jahre 1820 an dem Werke so sehr lobte, nämlich den leichten Faltenwurf, das gerade vermissen wir, dürfen aber nicht aufser Auge lassen, dass solche übertrieben knittrige Fältelung, wie sie sich auf den Flügelreliefs noch mehr hervordrängt, im Geschmacke der Zeit lag, die alle möglichen Kontraste durch polychrome Bemalung und reiche Vergoldung noch zu verstärken suchte. Wenn auch der Meister in Einzelheiten, in der Nachbildung der Köpfe, Füfse und Hände eine erstaunliche Sicherheit bekundet, so vermag er in kompositioneller Hinsicht über die Grenzen seiner Begabung nicht hinwegzutäuschen, noch weniger den Ausdruck eines menschlichen, zum Herzen sprechenden Gefühls zur Darstellung zu bringen.

[1]) Vergl. Seeger, Peter Vischer der Jüngere.

Vom Jahre 1496 an ist Stofs wieder dauernd in Nürnberg nachweisbar; aber 22 Jahre verstreichen, ehe wir ein vollständig erhaltenes Werk von ihm datieren können. Eine Notiz in Anton Tuchers Haushaltungsbuch bezeugt den Engelsgrufs in der Lorenz-Kirche und setzt ihn in die Zeit von 1517—1518. In seinem ursprünglichen Zustande indessen befindet sich dieses Schnitzwerk nicht mehr. Herabgestürzt, zertrümmert, ist durch die Restauration die Anordnung der Medaillons auf dem Kranze unrichtig.[1] Die Vorliebe für bauschige Gewandung mit reich gebrochener Fältelung ist auch hier in den beiden freistehenden Figuren beibehalten, und wie im Johannes des Marienaltars, kehrt in der Maria die gezwungene Stellung und unfreie Haltung der Hände wieder. Wenn sonst Stofs immer lebendiges Naturgefühl und feine Empfindung nachgerühmt wurde,[2] so ist er darin viel zu sehr überschätzt worden, denn in den meisten Köpfen macht sich ein gleichgültiger Ausdruck störend bemerkbar. Wirkliche Empfindung und seelische Bewegtheit fehlt den beiden Figuren des Engelsgrufses, und nur wegen der ausgezeichneten Technik verdienen sie unsere Bewunderung.

Einige Werke des Meisters sind entweder mit seinem Zeichen gekennzeichnet, andere von Neudörffer erwähnt; eine dritte Gruppe von Schnitzarbeiten lässt die Kunstweise des Meisters offen erkennen. Mit Unrecht ist der Bamberger Altar mit der Anbetung des Kindes von 1523 angezweifelt worden,[3] denn obwohl sich des Stofs künstlerische Anschauungen nach dem Krakauer Aufenthalte wesentlich verändert hatten, so beseitigt ein blofs flüchtiger Vergleich mit den dort entstandenen Arbeiten jeden Zweifel über den Urheber des Werkes. Für den Stil seiner späten Zeit ist er Veits charakteristischte[4]) und beste Arbeit. Die steife Haltung der Hände und die Bewegungslosigkeit in der Körperhaltung der Maria und des Engels beeinträchtigen zwar den reinen Genuss; die feine naturalistische Durchbildung der Gesichter und die klarer und ruhig arrangierte Gewandung aber, die eine knittrige Fältelung nicht mehr aufkommen lässt, entschädigt für jene Mängel und zeigt, wie dem sich ändernden Zeitgeschmacke Rechnung getragen ist.

In Vischers Werkstatt, nachdem dessen Sohn Peter 1508 aus Oberitalien zurückgekehrt war, scheint zuerst in Nürnberg in Renaissanceformen gearbeitet worden zu sein. Während Krafft hartnäckig der fremden Formensprache sich verschloss, machte Stofs, der zur Vischerschen Giefshütte in keiner Beziehung gestanden haben wird, der neuen Richtung Konzessionen. Das zeigt deutlich die im Archäologischen Institut zu Krakau befindliche Skizze zum Bamberger Altar.[5] Bei der Ausführung des Schnitzwerks kehrte er aber trotzdem zur gotischen Form zurück,[6] und nur in der

[1]) Wahrscheinlich waren die 5 Medaillons auf dem Kranze verteilt, so dass die von Gottvater ausgehenden Strahlen nicht teilweise verdeckt waren.

[2]) Neudörffer erzählt, dass sich der König von Portugal beim Auspacken der überaus lebenswahren Figuren des Adam und der Eva entsetzt habe.

[3]) Vergl. Bergau, Veit Stofs.

[4]) Vergl. Bode, Gesch. d. deutschen Plastik S. 226.

[5]) Stofs hatte im Gegensatz zu Dürer die Form des zusammenklappbaren Flügelaltars beibehalten; aber die Umrahmung des Mittelschreins mit dem dreigeteilten bogenartigen Abschluss, worin das jüngste Gericht zu sehen sein sollte, und die auch bogenartig abgerundeten Flügel bekunden den italienischen Einfluss. Unter dem Mittelschreine sollte sich eine Predella mit der Erschaffung Evas, der Vertreibung und dem Opfer Abrahams befinden. Diese fiel bei der Umänderung des Planes fort.

[6]) Wahrscheinlich bildeten Türmchen, Fialen und Mafswerk die Bekrönung desselben.

einfacher als früher gehaltenen Gewandung lässt sich die Einwirkung des Renaissancestils erkennen. Ferner ist in den derben Charakterköpfen äufserliche Formenschönheit und leere Glätte, wie sie in Arbeiten Vischers, besonders in der sogenannten Nürnberger Madonna, hervortritt, vermieden.

Der Rosenkranz[1]) ist weder bezeichnet noch urkundlich beglaubigt, doch lassen ihn die schlagenden Analogieen zum Krakauer Altar als zweifellose Arbeit aus der Frühzeit des Stofs gelten, die anstandslos als Beweismaterial für neue Werke benutzt werden darf. Die Hast der Bewegung, die gespreizte Haltung der Beine und die Freude, leere Flächen durch knittrige Gewandbausche zu verdecken, das alles kehrt wie im Marienaltar wieder. Natürlich erforderten die kleinen Flächen eine andere Gewandbehandlung als auf den grofsen Altarflügeln, und die Fältelung fiel wie auf den Medaillons des Engelsgrufses breiter aus. Flott und kräftig ist die Durchführung, und, wo der Meister wegen der Kleinheit mit dem Messer nicht weiter ins Detail gehen konnte, musste die naturalistische Bemalung nachhelfen.[2])

Das schon im Krakauer Altar dargelegte Prinzip, durch gröfsere Kontraste auch aus der Ferne eine Wirkung zu erzielen, ist bei der Kreuzesgruppe über dem Altar von St. Sebald, dem letzten angeblich 1526 gearbeiteten Werke des Stofs, beibehalten.[3]) Zeigen der Leib des Gekreuzigten eine umfangreiche anatomische Kenntnis und die Modellierung von Köpfen und Händen eine erstaunliche Fertigkeit, so ist der Ausdruck und die feine Wiedergabe des Schmerzes misslungen. Bei der Maria ist der seelische Affekt so übertrieben, dass das Gesicht verzerrt erscheint, während beim Johannes sich die innere Erregung in blofser Geziertheit äufsert.

Das leidenschaftliche Temperament und den unruhigen Geist einer originellen

---

[1]) Angeblich aus der Frauenkirche stammend, befand er sich in der Kaiserkapelle der Burg und wird heute im Germanischen Museum aufbewahrt. Von den 30 ursprünglich die Umrahmung der Tafeln bildenden Reliefs fehlen dort heute sieben. Sechs sind aus der Kunstkammer 1835 in das Berliner Museum gelangt (s. die Tafel); das siebente ist verschollen und sollte sich nach Bergaus Angabe in Privatbesitz in Regensburg befinden. Bei der Restauration wurden die 23 in Nürnberg vorhandenen Reliefs für die untere und für die beiden Seitenumrahmungen der Tafel verwendet. Den oberen Teil des Rahmens bilden zwölf von den vierzehn Nothelfern, die vermutlich von der zum Schnitzwerk gehörigen Predella herrühren. Katharina und Margareta fehlen zwischen Veit und Magdalena, wie sich aus der Zusammenfügung erkennen lässt. Die Attribute sind bei einigen Nothelfern abgestofsen. Auch das Mittelbild ist nicht mehr vollständig erhalten. Der Körper Christi hat an dem Kreuze gehangen, wie noch einige Stellen darauf erkennen lassen. Aufserdem erscheint der Raum zwischen der Rose und dem Jüngsten Gericht nicht ausgefüllt. Denkt man diese, ebenso Christus, Maria und Johannes, bis zur Berührung mit dem unteren Teil herabgerückt, so ist diese öde Leere beseitigt. Was über der Rose sich befand, können wir nach Analogie ähnlicher Darstellungen nur vermuten. Auf dem Schwabacher Rosenkranzgemälde und auf dem Holzschnitt von Erhard Schön (P. 35) befindet sich das Veronikatuch darüber und in den oberen Ecken die Messe des hl. Gregor und die Stigmation des hl. Franz. Der Hauptaltar zu Witting (abgeb. bei R. Haupt, Zeitschrift f. christl. Kunst, 1899 p. 33) und der Rosenkranzaltar in der Rochuskapelle zu Nürnberg zeigen über der Rose keine Darstellungen. Beim ersteren ist der freie Raum durch Mafswerk gefüllt, beim letzteren bildet der Schmerzensmann zwischen Maria und Johannes die Bekrönung des Altars.

[2]) Auf den Berliner Reliefs ist sie an einigen Stellen noch erkennbar, die Nürnberger Stücke sind heute schwarz überstrichen.

[3]) In der früheren naturalistischen Bemalung, die einer schwärzlichen Färbung gewichen ist, muss das noch deutlicher hervorgetreten sein.

Persönlichkeit[1]) legen auch die mit dem Zeichen des Meisters versehenen elf Kupferstiche[2]) an den Tag, die man meist in die Frühzeit wird setzen müssen, weil sich die Hast und Gespreiztheit im Figürlichen wie in den Krakauer Arbeiten wiederfindet.[3])

Dass das Bild von Stofs' künstlerischer Thätigkeit nicht immer scharf hervortrat, daran war schuld vor allem die viel bestrittene Frage, ob er für Wolgemuts Atelier dauernd thätig war. Ältere Schriftsteller wurden zu der Annahme geführt, dass die Pietà in der Jakobskirche, der Hersbrucker Altar und der Heinrich-Altar in der Kaiserkapelle der Burg für seine Arbeitsweise charakteristisch seien. Allein diese Schnitzwerke ebenso wie der Altar der Beweinung in der hl. Kreuzkirche und die Beweinung in der Jakobskirche, die beide auf einen Schnitzer deuten,[4]) können stilistischen Vergleichen zufolge durchaus nicht Erzeugnisse seiner Hand sein, sondern tragen ganz und gar das Gepräge wolgemutischer Kunst zur Schau.[5]) Auch die immer als höchste Blüte der Nürnberger Skulptur gepriesene sogenannte Nürnberger Madonna im Germanischen Museum, die man früher mit Unrecht mit der erwähnten Pieta zusammenbringen wollte, musste, weil sie aus Holz geschnitzt ist, lange unter des Stofs Namen

---

[1]) Weil Stofs dem Rate viele Unannehmlichkeiten durch seine Prozesse bereitete, wird er in Ratsprotokollen ein »heyloser Bürger und irrig geschreyig Mann« genannt.

[2]) Nicht zwölf Stiche, sondern nur elf sind heute von Stofs bekannt, denn die von Passavant unter Nr. 6 beschriebene Madonna, die sich nur in London befinden sollte, ist mit der von Bartsch unter Nr. 3 beschriebenen identisch. Passavant war durch die falsche Beschreibung Ottleys irregeführt, und die Madonna hält keine Rose, sondern einen Apfel.

[3]) Unbedingt aus der frühen Krakauer Zeit ist der Stich P. 4, der Maria mit dem Kinde und Joseph bei der Zimmerarbeit zeigt, wegen der knittrigen Fältelung im Gewande der Maria, die ebenso auf den flachgehaltenen Aufsenflügeln des Marienaltars in Krakau, besonders auf dem Relief der Beweinung, wiederkehrt. Derselbe Stich erinnert ferner an das Mittelstück des Triptychons in der Akademie zu Krakau. Zweifelhaft bleibt, ob er das Vorbild dafür gewesen ist oder ob er später nach dem Schnitzwerk gearbeitet ist. Das Mittelstück weist auf Stofs selber hin, während die Flügel, wenn sie auch das Gepräge seiner frühen Kunstweise tragen, wohl von Gehilfen ausgeführt sind. Das Relief mit dem Tode des hl. Florian ist das schwächste.

Die Beweinung vom Flügel des Marienaltars bietet in der steifen Haltung Christi Analogie zum Stiche B. 2, weshalb dieser auch in der Krakauer Zeit gestochen sein wird. Dasselbe gilt von der Auferweckung des Lazarus (B. 1) und der Ehebrecherin vor Christus (P. 7). Maria mit dem Kind (P. 5), die Enthauptung der hl. Katharina (P. 9) und die des Jakobus (P. 8) müssen sich daran anschliefsen. Für den letzten Stich (P. 8) giebt es ein Datum ante quem; da er im Schatzbehalter in der zwanzigsten Figur frei kopiert ist, muss ihn Stofs vor 1491 gestochen haben. Die hl. Genoveva, eine Kerze haltend (P. 10), zeigt zwar schon klarere Gewandung, aber dasselbe gestreifte Papier wie bei P. 4, P. 5, P. 8 und P. 9 ist dafür verwendet. Die dürren und langen Finger deuten auf Krakauer Arbeiten hin.

In der Nürnberger Zeit könnte nur die stehende Maria mit dem Kinde (B. 3 = P. 6) wegen der Klarheit des Gewandes und der Ähnlichkeit des Marientypus mit dem auf dem Bamberger Altar entstanden sein.

[4]) Man vergleiche die Bildung der Hände und die Behandlung des nackten Körpers.

[5]) Wolgemut muss entweder selber geschnitzt oder Gesellen, die nach seinen Zeichnungen arbeiteten, in seiner Werkstatt beschäftigt haben. Für den Zwickauer Altar lieferte Wolgemut aufser den Gemälden auch die Schnitzfiguren, die die wolgemutischen Typen zeigen. Auch die Schnitzereien des um 1500 gestifteten jetzigen Hauptaltars zu Heilsbronn, hauptsächlich die beiden weiblichen Reliefligfuren, sind den Zwickauer Gestalten auffallend ähnlich. 1490 übertrug man ihm die Restauration des schönen Brunnens.



VEIT STOSS

DIE ZEHN GEBOTE

LINDENHOLZTAFELN IM NATIONAL-MUSEUM ZU MÜNCHEN

CH D. K. PREUSS. KUNSTSAMML. 1900

10

LICHTDRUCK D. REICHSDRUCKEI

gehen, bis endlich H. Stegmann in ihr die Bronzegusstechnik erkannte und G. v. Bezold die Verwandtschaft mit den Apostelfiguren am Sebaldusgrabe und mit dem kananäischen Weibe auf dem Tucher-Epitaph beobachtete.[1])

Während die Kritik die genannten Werke dem Stofs heute absprechen muss, so ist es dafür möglich, ihm eine bisher unbeachtete zusammengehörige Folge für seine Stilwandlung aber wichtiger Werke wieder zuzuweisen. Es sind dies sechs gut erhaltene, aus Lindenholz geschnitzte Reliefs mit der Darstellung der zehn Gebote, die aus Schloss Ambras ins Bayerische National-Museum zu München gelangten. Obwohl unbezeichnet, wird man in ihnen doch sichere Kennzeichen der Stofs'schen Hand erkennen. Sie haben die Gröfse von 25×16 cm, und ein einfacher Leisten umrahmt die vertiefte hochreliefartige Bildfläche. Die erste Tafel dient als Einführungsscene, und die übrigen fünf illustrieren je zwei Gebote.



Veit Stofs
Moses empfängt die Gesetzestafeln
Relief vom Rosenkranz im Germanischen Museum

Auf der ersten erhält der knieende Moses von Gottvater die Gesetzestafel. Die kleinen Figuren im Hintergrunde stellen den Tanz um das goldene Kalb dar, über dessen Anblick Moses empört die Gesetzestafeln zerbrochen und drohend die Rechte erhoben hat. Die Komposition ist mit einigen Änderungen eine Wiederholung der gleichen Scene aus dem Rosenkranze (s. die Abbildung), und das Bewegungsmotiv des Moses, die Haltung und Gestaltung seiner Hände ist fast dieselbe, nur erscheint auf dem kleineren Rosenkranzrelief alles feiner und flotter und die Gewandung klarer als auf der mühsamer und glätter gearbeiteten Münchener Tafel, deren gröfsere Fläche eine kleinere Fältelung zuliefs. Sonst aber ähnelt der Faltenwurf dem auf den Bamberger Flügelreliefs (s. die Abbildung). So kehren als auffallendes Merkmal die wulstartig geringelten Ärmel bei dem stehenden Mohren der Anbetung wie bei Kain auf der Ermordung des Rosenkranzreliefs wieder. Der Typus Gottvaters gleicht den Männergesichtern auch dort und denen auf den Bamberger Flügeln, und endlich sind die Gräser auf der Erde ebenso wie auf der Bamberger Flucht nach Ägypten behandelt.

Die zweite Tafel verbildlicht das erste und zweite Gebot. Vor der Dreieinigkeit, auf die ein Engel weist, knieen links zwei Männer im Gebet, während rechts ein Landsknecht die Hand zum Schwur erhoben hat und auf die Einflüsterungen des Teufels nicht achtet. Als Illustration des zweiten Gebotes fluchen im Hintergrunde drei Landsknechte beim Würfelspiel. Das Spruchband darüber und das um das Kreuz sich schlängelnde sind wie bei einigen der übrigen Tafeln ohne die beabsichtigte

[1]) Vergl. Mitteil. des Germ. Nationalmuseums, 1896, S. 29 Nr. 2.

Inschrift geblieben. Nach einigen Vergleichen erscheint auch hier die Meisterschaft des Stofs zweifellos. Der Typus Gottvaters ist der bereits bekannte, die Stellung des Schwörenden entspricht der des Mohren auf der Bamberger Anbetung (s. die Abbildung), und die Haltung der Knieenden kehrt auf der Krakauer Darstellung im Tempel wieder. Ihre Gewandung erinnert an den Bamberger Altar.

Vorn auf der folgenden, das dritte und vierte Gebot darstellenden Tafel vollzieht ein Priester, hinter dem ein Ministrant kniet, die Messe, und etwas abseits beten eine Frau und ein Mann, an dessen Seite ein Engel ist, das Muttergottesbild an. Oben im Hintergrunde bringen die guten Kinder ihrem alten Vater Geschenke, während der hinter diesem stehende Sohn, dem der Teufel ins Ohr flüstert, höhnisch zusieht. Die Gesichtsbildung der knieenden Frau des Vordergrundes mit der grofsen runden Stirn und der gebogenen Nase findet sich schon auf der Berliner Grablegung vom Rosenkranze (s. die Tafel), und die steife Haltung der schmalen Hand ist auch auf dem Berliner Relief des Todes der Maria sichtbar. Die auffallendste Ähnlichkeit in der Haltung des Körpers und der Hand aber besteht zwischen dem knieenden Manne und dem Apostel Jakobus auf dem Kupferstiche P. 8 (s. die Abbildung).



Veit Stofs
Anbetung der Könige
Relief vom Altar in der Oberen Pfarrkirche zu Bamberg

Die gespreizte Stellung des Henkers auf demselben Stich erinnert auch an die steife Haltung des mordenden Landsknechtes auf der vierten Tafel, wo das fünfte und siebente Gebot verbildlicht ist. Im Vordergrunde duckt sich der Pilger unter dem tödlichen Schlag. Im Hintergrunde stehlen zwei Diebe Geld, Becher und Kleider. Beidemal ermuntert der Teufel zur bösen That. Die steife Haltung der Hand und das Bewegungsmotiv des sich duckenden Pilgers ist für Stofs charakteristisch und findet sich ähnlich auf dem Krakauer Flügel mit der Darstellung im Tempel.

Das sechste und achte Gebot findet sich auf der fünften Tafel, der Ehebruch neben dem ungerechten Richter. Ein Ritter ist vom Pferde gestiegen und küsst eine vor ihm halb zur Erde gesunkene Frau, der er seinen Geldbeutel hingeworfen



11

VEIT STOSS

RELIEFS VOM NÜRNBERGER ROSENKRANZ

IM K. MUSEUM ZU BERLIN

hat. Etwas abseits steht ein Engel, der sich beide Hände vor das Gesicht hält und bei jenem Anblick bitterlich weint. Äufserst fein ist diese Figur empfunden, und sie zeigt, wie die knieende Frau, in der Gewandung deutlich die bewusste Nachahmung italienischer Formengebung. Die Gesichtsbildung der letzteren lässt sich mit dem Marientypus auf den Bamberger Flügeln vergleichen. Die rasche Bewegung des Ritters ist ähnlich der des Soldaten, der Christus am Haupthaar packt, auf der Gefangennahme des Rosenkranzes. Die Darstellung des ungerechten Richters erinnert in der genrehaften Auffassung an die bekannte Nürnberger Gruppe im Germanischen Museum, die aus stilistischen Gründen dem Stofs angehört. Ihre Echtheit wird indirekt durch die neue Zuweisung der Münchener Arbeiten beglaubigt.



Veit Stoss
Enthauptung des Jakobus
Kupferstich P. 8

Das letzte Relief ist gefüllt mit der Darstellung des neunten und zehnten Gebots. Eine Frau, hinter der ihr Mann steht, weist die verführerische Geste eines Reiters zurück. Die Gesichtsbildung der Frau und der Typus des dahinterstehenden Ehemannes sind vom Rosenkranze bekannt. Auch die gezwungene Haltung der schmalen Hände sowie die Hufe und der geknotete Schweif des Pferdes bieten Analogieen zum Rosenkranze und zum Bamberger Flügel der Flucht nach Ägypten. Wie auf der fünften Tafel ist die Gewandung der Frau nach dem Geschmacke der Renaissance arrangiert. Dass aber dem Spätgotiker Stofs ein so feines Verständnis für die neue Kunstwelt wie den Vischers bei weitem nicht eigen war, zeigen gerade die Figuren, in denen Renaissancemotive entlehnt sind.

Deutlicher noch als der Bamberger Altar lassen unsere sechs vermutlich ursprünglich unbemalt gewesenen Reliefs erkennen, dass Stofs noch zwei Jahre vor seinem Tode die hastig und leidenschaftlich bewegten Figuren beibehalten hat, aber schliefslich doch von der ganz Deutschland überflutenden Renaissancebewegung nicht zu seinem Vorteil beeinflusst ist. Gerade weil sein Stil durch nur äufserliche Herübernahme des fremden Elements etwas Glattes, zuweilen Manieriertes bekommt, konnten die sechs Münchener Reliefs so lange übersehen werden.

BEITRÄGE ZUR KENNTNIS DES HOLZSCHNITTWERKS JÖRG BREUS

VON CAMPBELL DODGSON

I. JÖRG BREU ALS ILLUSTRATOR DER RATDOLTSCHEN OFFIZIN

Dass Breu zu Erhard Ratdolt in den beiden ersten Jahrzehnten des XVI Jahrhunderts dauernde Beziehungen unterhielt, hat Robert Stiassny hervorgehoben,[1]) indem er nicht nur die beiden bezeichneten Blätter aus liturgischen Drucken vom Jahre 1504, sondern zum ersten Male auch die unbezeichneten Holzschnitte des Konstanzer Breviers von 1516 diesem Meister zuschrieb. Von diesem Standpunkt ausgehend, machte ich es mir zur Aufgabe, die ursprüngliche Verwendung der anerkannten Holzschnitte Breus bibliographisch festzustellen, dann alle übrigen illustrierten Bücher der Ratdoltschen Offizin nach 1500, soweit diese zugänglich waren, zu untersuchen, ob nicht etwa dieselben noch andere, unbeschriebene Werke desselben Meisters enthalten dürften. Die Ergebnisse dieser Untersuchungen, soweit ich sie mit Hilfe der Sammlungen des Britischen Museums und mit kurzer Benutzung anderer Sammlungen auf verschiedenen Reisen abschliefsen konnte, teile ich im folgenden mit.

A. DIE BEZEICHNETEN HOLZSCHNITTE VON 1504

1. Kanonbild. Christus am Kreuze; links steht Maria, rechts Johannes; unten links auf einem Steine das Monogramm. P. III. 295. 2. Schreiber 380.

Dieser Holzschnitt kommt in drei verschiedenen Zuständen vor.

Ich habe mich bestrebt, soweit wie möglich festzustellen, in welchen Missalien der erste und zweite Etat erschienen und zu welchen Ausgaben jene Abdrücke gehören, welche hier und da in verschiedenen öffentlichen Sammlungen Deutschlands zu treffen sind. Das Identifizieren solcher losen Blätter ist nur dadurch möglich, dass man den unten bezw. auf der Rückseite (eigentlich Recto des Blattes) stehenden Text mit dem in den betreffenden Missalien zu lesenden vergleicht. Es erschien mir also zweckmäfsig, sowohl das in einigen Ausgaben unter dem Kanonbild stehende Gebet, wie auch die Anfangs- und Schlussworte der auf der Rückseite gedruckten »Prefatio« so genau wie möglich wiederzugeben. Fast alle hier beschriebenen Exemplare, die mir persönlich zu Gesicht gekommen, sind mit einem Sternchen (*) versehen. Nur in einzelnen Fällen verdanke ich die Abschrift der liturgischen Texte der Liebenswürdigkeit der Herren Bibliothekare und Konservatoren.

I. Der Kopf des Johannes wird in verlorenem Profil, fast von hinten, gesehen (s. Abb. 1). Der landschaftliche Hintergrund reicht bis an die Zehen des Gekreuzigten. Die Einfassung ist dreifach. Mafse 224 : 143 mm.

[1]) Zeitschr. f. christl. Kunst, 1894, VII. Sp. 108.

Erschien nur im Missale Constantiense, Augsburg, E. Ratdolt, 24. Apr. 1504 Fol. Panzer, Ann. Typ. VI. 133. Weale, Catalogus Missalium p. 58.

Am Ende: Liber missalis sm ritum ecclesie | Constañ. p. Erhardū ratdolt | mira imprimendi arte: qua nup | venecijs: nūc Auguste vindeli- | cor' excellit nominatissim'. Au- | guste impssus finit felicit'. Anno | dñi. M. ccccc. iiij viij Kal. may.

Koloriert, auf Pergament, am Verso des dritten von acht nicht numerierten, den Messkanon enthaltenden Blättern mit Signatur f (fi, fii, die folgenden Blätter nicht signiert), welche zwischen Fol. CXXXIIII und CXXXV eingeheftet sind. Es steht kein Text unter dem Kanonbild. Am Recto steht die Rubrik: Prefatio quotidiana, dann 10 Zeilen Text in einer Spalte, schwarz gedruckt mit einigen roten Majuskeln:



Abb. 1



Abb. 2

1. Per omnia secula seculorum. Dominus vobiscum. Sursum

. . . .

10. na in excelsis. Benedictus qui venit in noīe dni: osanna in excelsis.

Das Missale: *London (British Museum). Weale citiert weitere Ex. in Brüssel (Bibliothèque des R. R. P. P. Bollandistes, defekt), Paris (Bibliothèque Mazarine). Zürich (Kantonale Lehranstalten). Dem Exemplar in *St. Gallen (Stiftsbibliothek, Inc. 1005) fehlt das Kanonbild.

Loses Blatt, wie beschrieben: *Stuttgart (Mus. d. bild. Künste).

II. Der Kopf des Johannes ist durch das Einsetzen eines neuen Holzstückes geändert worden. Jetzt blickt er, in gewöhnlichem Profil, aufwärts nach links (s. Abb. 2). Hintergrund, Einfassung und Mafse wie I.

II erschien:

a) In Speciales | misse. Ohne Ort und Jahr, ohne Namen des Druckers (Augsburg, E. Ratdolt, 1504?), Fol.

Koloriert, auf Pergament, am Verso des nicht numerierten Blattes nach Fol. XXV. Unter dem Holzschnitt steht das Gebet:

Et famulum tuum epm nostrū cum omnibus sibi cōmissis: ab omni adversitate custodi: et pacē ecclesie nostris ɔcede tpibus.

Auf der Rückseite (Recto des Bl.) stehen 1 1/4 Spalten Text, schwarz und rot gedruckt:

(l.) 1. equalitas. Quā laudant angeli (r.) 1. & nostras voces ut admitti iube

. . . .

41. one concelebrant. Cum quibus 9. ni. Osanna in excelsis.

Das Missale: *St. Gallen (Stiftsbibliothek, Inc. 1016), von Weale nicht erwähnt.[1])

b) Ausgabe unbestimmt.

Koloriert, auf Pergament. Unter dem Holzschnitt steht das Gebet:

At famulū tuum ep̄m nostrū cum omnibus sibi commissis: ab omni aduersitate custodi: et pacē ecclesie nostris ɔcede tpibus.

Auf der Rückseite (Recto des Bl.) stehen 1 1/4 Spalten Text, schwarz und rot gedruckt:

(l.) 1. equalitas: Quā laudant angeli, (r.) 1. & nostras voces vt admitti iube

. . . .

41. Cum quibus 9. ni. Osanna in excelsis.

Loses Blatt: Berlin (K. Kupferstichkabinet).

c) In Liber missalis specialis secundum ritum ecclesie Augustensis. Auguste, per Erhardum Ratdolt, 12. Apr. 1505. Weale p. 30.

Koloriert, auf Pergament, vor dem Kanon Unter dem Holzschnitt steht das Gebet:

Et famulum tuum ep̄m nostrū cum omnibus sibi commissis: ab omni aduersitate custodi: et pacē ecclesie nostris cōcede tpibus.

Auf der Rückseite (Recto des Bl.) steht kein Text.

Das Missale: *München (Hof- und Staatsbibliothek).

Loses Blatt, wie beschrieben: *München (K. Kupferstichkabinet). Nürnberg (Germ. Museum), koloriertes Exemplar auf Pergament; hat keinen Text auf der Rückseite, gehört also wahrscheinlich dieser Ausgabe. Da das Blatt bis zum Rande des Holzschnittes beschnitten, fehlt das Gebet unten.

d) In Missale Saltzeburgeñ. Venetiis, P. Liechtenstein, 3. Dez. 1507. Fol. Weale p. 177. Am Ende: . . . . . impensis | prouidi viri Joānis Reimā | de ōringaw: Arte qdem Petri | Liechtēstein Venetijs haud | mediocri cura impressuz An | no virginei partus. 1507. ter | tio nonas decembris.

Koloriert, am Verso des ersten von acht nicht numerierten Pergamentblättern nach Fol. cxc. Unter dem Holzschnitt steht kein Text; die Rückseite ist auch leer.

Das Missale: *London (British Museum). *München (Hof- und Staatsbibliothek), defekt. Weale erwähnt weitere Exemplare in Salzburg und Wien (Hofbibliothek).

Dass das Kanonbild von Breu in dieser Ausgabe vorkomme, hat schon W. L. Schreiber behauptet (Manuel de l'Amateur, Nr. 380). Diese Behauptung wird vom Herzog von Rivoli bestritten (Les Missels Imprimés à Venise, VI), weil angeblich die beiden Exemplare in München (2° Liturg., 300, 301) das italienische Kanonbild enthalten, welches in den meisten von Liechtenstein gedruckten Missalien vorkommt. Über die Beschaffenheit der Münchener Exemplare bin ich

[1]) Weale erwähnt (op. cit. p. 192) folgende Ausgabe: Misse speciales, Impresse Auguste per Erhardum Ratdolt (c. 1504). Exemplare angeblich in Berlin (K. Bibl.), Eichstätt (Stadtbibl.), Karlsruhe (Hofbibliothek). Auf Anfragen erhielt ich folgende Antworten. Berlin: keine solche Ausgabe in der K. Bibliothek vorhanden. Eichstätt: es giebt zwar eine Ausgabe wie beschrieben, aber ohne allen Bildschmuck. Karlsruhe: ein defektes Exemplar; der ganze Kanon fehlt; die Ausgabe ist doch wahrscheinlich die von 1496 (Hain 11249).

nun durch die freundlichen Mitteilungen Dr. F. Bolls und meine spätere Besichtigung der Bücher völlig unterrichtet. Das eine (300) enthält thatsächlich nur italienische Illustrationen, und der Kanon mit dem italienischen Kanonbild ist auf Papier gedruckt. Das andere (301) ist dagegen ursprünglich dem Exemplar des British Museum durchaus gleich gewesen: es enthielt nämlich einen auf acht Pergamentblättern mit deutschen, und zwar mit den Ratdoltschen Typen gedruckten Kanon, welcher mit dem Kanonbild Breus und der unten zu beschreibenden kleineren Initiale T des »Te igitur« (s. S. 204) geziert war. Die acht Blätter sind im Londoner Exemplar vollständig erhalten; in München fehlen das Kanonbild und das letzte (leere) Blatt; erhalten ist nur der entsprechende Pergamentfalz. Dieses Missale erschien also offenbar in zwei verschiedenen Ausgaben bezw. Auflagen, welche in allen Einzelheiten mit Ausnahme des Kanons identisch sind. Dass der Kanon der »deutschen« Ausgabe, wie ich die mit dem Breuschen Holzschnitt versehene nennen darf, nicht blofs zufällig in einem einzelnen Falle mit einem defekten Exemplar der »italienischen« Ausgabe zusammengebunden wurde, erhellt nicht nur aus der ähnlichen Beschaffenheit der beiden Exemplare in London und München (301), sondern auch aus dem Zustand des Holzschnittes. Dieser erscheint nämlich im II Etat *nur hier* ganz ohne Text: in den oben (a, b, c) beschriebenen, von Ratdolt gedruckten und herausgegebenen Missalien hat das Bild immer unten das Gebet für Kirche und Bischof; der Kanon des Salzburger Missale konnte also keiner früheren Ausgabe ohne Veränderung entlehnt sein.

Eine gleichzeitige *Kopie nach II*, ohne Monogramm, mit dreifacher Einfassung, erschien in Missale Speciale, Venetiis, L. A. Giunta, 5. Aug. 1504, Fol. (Weale pp. 30, 192. Duc de Rivoli, Les Missels Imprimés à Venise, 1896, pp. VI, 63, 64, 271).

Am Ende: . . . . Impressū Venetijs per Lucam Anthoniū de Giunta Florentinum. Impensis Christofori Thum ciūis Augusteñ. Anno dñi. M. cccc. IIII. nonas Augusti.

Koloriert, auf Pergament, von dem Kanon. Unter dem Holzschnitt steht das Gebet:

Et famulū tuū epm nostrū cu oibus sibi cōmissis ab oi
aduersitate custodi et pacē ecclesie nostris cōcede tpibus.

Das Missale: München (Hof- und Staatsbibliothek), 2 Ex. Weale citiert weitere Exemplare in Frankfurt a. M. (Stadtbibliothek), Genf (Stadtbibliothek) und Melk (Benediktiner Stiftsbibliothek).

Loses Blatt, wie beschrieben, 225:142: *München (Königliches Kupferstichkabinet).

Reproduktion: Rivoli, op. cit. p. 66.

III. Der Kopf des Johannes wie II. Der obere Teil des Hintergrundes ist entfernt worden. Jetzt reicht die Landschaft nur bis an die Kniee der beiden Heiligen. Die äufsere Einfassungslinie ist auch entfernt worden, so dass das Blatt nur 219: 135 mm misst. Späte Ausgabe. Unten steht die Verlegeradresse: Antony Formschneider zu Franckfurdt. Reproduktion bei Hirth u. Muther, Meister-Holzschnitte (1893), Taf. 91, nach dem Original im Besitze Dr. Pallmanns in Frankfurt a. M.

2. Maria, auf einem Sockel, mit den Schutzheiligen von Konstanz, Konrad (l.) und Pelagius (r.), innerhalb eines gotischen Portals; in den Zwickeln oben liegende Figuren des ersten Menschenpaares (l. Eva, r. Adam); daneben die getrennte Jahreszahl 15 . . . 04. Vorn am Sockel das Wappen des Bischofs von Konstanz, Hugo von Hohenlandenberg (1496—1532), mit Bischofsmütze und Stab. Unten rechts das Monogramm des Künstlers. Einfache Einfassung, 226 : 141. Schr. 2022 (Anm). Stiassny, Zeitschr. f. christl. Kunst VI, Sp. 292.

Der Holzschnitt erschien:

a) In Missale Constantiense, Augsburg, E. Ratdolt, 24. Apr. 1504. Fol. Weale p. 58.

Koloriert, auf Papier, am Verso des ersten (nicht numerierten) Blattes; die Rückseite (Recto des Bl.) ist leer. Unter dem Holzschnitt stehen die Namen der Heiligen in gotischen Lettern mit beweglichen Typen gedruckt: l. Sanctus Conradus, r. Sanctus Pelagius. Das Bischofswappen ist in zwei Farben, rot und schwarz, gedruckt.

Das Missale: *London (British Museum), *St. Gallen (Stiftsbibliothek), Inc. 1005.

Loses Blatt (wie beschrieben): *Dresden (Sammlung Friedr. Aug. II), *Stuttgart (Mus. d. bild. Künste), Wien (Albertina).

Reproduktion nach dem Dresdener Exemplar, Zeitschr. f. Christl. Kunst, VI Sp. 293—4.

b) Ausgabe unbestimmt; später als a.

Wie a, koloriert, auf Papier, Rückseite leer, Bischofswappen zweifarbig gedruckt. Die Namen unten sind abgekürzt und mit anderen Typen gedruckt: l. S. Conradus, r. S. Pelagius.

Loses Blatt: *Stuttgart (Mus. d. bild. Künste).

c) In Constitutiones synodales ecclesie cōstantieñ. Augsburg, E. Ratdolt, 1510, Fol. Panzer, Ann. Typ. XI. p. 368, Nr. 51b.

Koloriert, am Verso des Titelblattes; kein Text unten; das Bischofswappen ist nur schwarz gedruckt, dann weiter (rot und gelb) mit dem Pinsel koloriert. Am Recto der fünfzeilige Titel: Constitutiones synodales | ecclesie cōstantieñ. Ad lau- | dem dei edite. Anno domi | ni millesimo quadringen- | tesimo nonagesimo septimo. Dann die Widmung eines Gedichtes: Ad reverendissimū dominū Hugonem de Landenberg | ecclesie Constantieñ epm̄. Elogium Sabastiani Brant. Es folgt schliefslich das Gedicht, in zwölf elegischen Versen: 1. Numine diuino presul . . . . . . , 12. . . . . . consona principijs.

Das Buch: *St. Gallen (Stiftsbibliothek) Inc. 436 b.

Loses Blatt, nur der Titel, wie beschrieben: *London (British Museum, Print Room); hier nur das Wappen koloriert.

B. DIE UNBEZEICHNETEN HOLZSCHNITTE VON 1515—1516

Auf Kosten Georg Ratdolts erschienen im Jahre 1515 in Augsburg zwei liturgische Bücher der Regensburger Diözese, eine Quartausgabe des Missale und eine Oktavausgabe des Breviers in zwei Bänden. Meines Wissens sind das die einzigen Werke, welche den Namen von Georg Ratdolt tragen.[1]) Seine Lebensverhältnisse waren Zapf unbekannt; er war ein Sohn des berühmten Erhard und, wie es scheint,

[1]) Wie mir Mr. Weale brieflich mitteilt, soll eine ebenfalls von oder für Georg Ratdolt im Jahre 1520 gedruckte Ausgabe des Breviarium Curiense existieren. Nur einmal ist dem genannten Herrn ein defektes Exemplar (nur ein Band) dieser Ausgabe zu Gesicht gekommen (bei einer Versteigerung in München vor etwa 20 Jahren). Der von ihm damals kollationierte Band enthielt einen Holzschnitt und verschiedene Initialen. Er vermag keine litterarische Quelle für diese Ausgabe anzuführen. Meine an verschiedene Bibliotheksverwalter gerichteten Anfragen blieben ohne Erfolg. Dagegen besitzt die Stiftsbibliothek in St. Gallen (Inc. 466—7) eine *Quartausgabe, ohne Druckernamen, des »Index sive Directorium horarum secundum ritum Curien. diocess. dicendarum . . . . . Impressum Auguste Vindelicorum. Anno A Natiūitate Christi. M. D. xx.«, welche vermutlich gleichzeitig mit einer 1520 erschienenen Ausgabe des Breviers der Diözese Chur herausgegeben wurde. Dieses Direktorium enthält aber keinen Holzschnitt von Breu, sondern, als einzige Verzierung, am Verso des Titelblattes, einen unbeschriebenen Holzschnitt Hans Schäufeleins: die Wappen Paul Zieglers, Bischof von Chur 1503—41, und des Bistums Chur, mit zwei Engeln als Schildhalter; unbezeichnet, 96 : 105 mm. Eine Beteiligung Jörg Breus an den Illustrationen des Breviers von 1520, wenn eine solche Ausgabe überhaupt existiert, ist also keineswegs anzunehmen. Dieselben dürften eher, wie der Holzschnitt des Direktorium, von Schäufelein herrühren.

Teilnehmer im väterlichen Geschäft,[1]) aber kein selbständiger Drucker. Das Regensburger Brevier ist mit denselben Typen, teilweise mit denselben figürlichen Initialen (von Breu) gedruckt wie das Konstanzer Brevier von 1516, der letzte Druck Erhard Ratdolts. Es sind die meisten Initialen jenes Breviers und sämtliche gröfsere Initialen des Missale eigens zu diesen Ausgaben entworfen und sonst nirgends verwendet. Beide Ausgaben wurden auf Befehl des Pfalzgrafen Johann (1488—1538), eines Sohnes des Herzogs Philipp von Bayern, gedruckt, der seit 1507 Administrator des Regensburger Bistums war. Soweit ich weifs, ist keine der beiden bis jetzt in der Fachlitteratur erwähnt worden; ich glaube also durch ihre Beschreibung die Kenntnis des Holzschnittwerks Breus wesentlich erweitern zu können.

Das Regensburger Missale 1515.

Titel (rot gedruckt): Missale scd'm ritum ac | cõsuetudinem Ra- | tisponeñ ecclesie. | de nouo quā | castigatis- | sime Im | press- | sū.

Am Ende: Liber missalis s'm ritū ac cō | suetudinē Ratispoñ. ecclesie | in Augusta vindelicor' imp̄s | sus est. Jussu et ɔsensu Reue | rendissimi in xp̄o p̄ris, ac dñi | dñi Johānis cometis palati | ni Rheni, ac duc' bauarie ɔc. | et eiusdem Ratispoñ ecclesie admīstratoris. Expensis v'o & sumptibus Jorgi Ratdolt | ciuis Augusteñ. Anno dñi. | M. ccccc. xv. quinto die men | sis Januarij. 4°.

Vollständige Exemplare in *Cambridge (University Library AB. 12. 40) und *München (Hof- und Staatsbibliothek, 4° Liturg. 406). Weale, p. 128, erwähnt Ex. in Regensburg (Kreisbibliothek), Nice (Bibliothek des Grafen von Villafranca) und Budapest (Nationalmuseum).

Holzschnitte von Breu (sämtlich unbezeichnet):

1. Verso des Titelblattes, Petrus als Schutzheiliger der Regensburger Diözese. Er steht, barhaupt, mit zweifachem Nimbus, in Dreiviertelansicht nach links gewandt, unter einem Rundbogen, vor einer niedrigen Mauer und hält in der Rechten ein aufgeschlagenes Buch, in der Linken einen Schlüssel. Neben seinen Füfsen links das Bischofswappen, rechts das bayerisch-pfälzische Wappen. Der Fufsboden ist parkettiert. Im Hintergrunde sind Gebirge, Bäume und eine Stadt. 179 : 125.

2. Fol. 1a (Sig. a. 1. a.), Initiale A (Ad te levavi). Der gekrönte David kniet, nach links blickend; seine Harfe liegt auf dem Boden; im Hintergrunde schroffe Gebirge. 58 : 50.

3. Fol. XIIb (Sig. b. 4. b.), Initiale P (Puer natus est nobis). Die Geburt Christi. 46 : 41.

4. Fol. XIXa (Sig. c. 3. a.), Initiale E (Ecce advenit dominator dominus). Anbetung der Könige. Maria sitzt links mit dem Kinde, oben sieht man den Stern. 47 : 41.

5. Fol. XCIIIb (Sig. m. 5. b.), Initiale R (Resurrexi et adhuc tecum sum). Die Auferstehung. Rechts und links zwei Wächter. 47:41.

6. Fol. CVIIIb (Sig. o. 4. b.), Initiale V (Viri galilei). Die Himmelfahrt. Rechts erkennt man Maria, im Vordergrund Johannes, im knieenden Kreise der Apostel. Die Füfse und Gewandzipfel des aufschwebenden Christus sind allein noch sichtbar. 47:41.

7. Fol. CXIIIb (Sig. p. 1. b), Initiale S (Spiritus domini replevit orbem terrarum). Das Pfingstfest. 47:41.

8. Fol. CXXa (Sig. p. 8. a.), Initiale B (Benedicta sit sancta trinitas). Die heilige Dreifaltigkeit. Gottvater, mit der kaiserlichen Krone, trägt auf seinem

[1]) Vergl. G. R. Redgrave. Erhard Ratdolt and his Work at Venice p. 5 (Monographs published for the Bibliographical Society, Nr. I. 1894).

Schofse den Körper des Heilands. Links, über dem Haupte des letzteren, sitzt die Taube. 47:41.

9. Fol. cxxi a (Sig. q. 1. a.), Initiale C (Cibavit eos ex adipe frumenti). Zwei Engel halten eine Monstranz. 47:41.

10. Fol. cxxii a (Sig. q. 2. a.), Initiale D (Domine, in tua misericordia speravi). Im Höllenfeuer fleht der reiche Mann Abraham um Erquickung, der seine Bitte mit abschlägigen Gebärden entgegennimmt. Lazarus fehlt. 47:41.

11. Fol. clix b (Sig. v. 7. b.), Initiale T (Terribilis est locus iste). Eine Kirche (zur Widmungsfeier derselben). 47:41.

[Fol. cxciv b (verso des 5. Pergamentblattes des Kanons; die Vorderseite ist leer), Kanonbild: Christus am Kreuz, zwischen Maria und Johannes. Der geaderte Kreuzstamm steht vermittelst eines Keiles in einem grofsen, viereckigen Holzklotze fest. Das lange Schamtuch ist links gefaltet; beide Zipfel hängen frei. Maria sieht mit gefalteten Händen den Heiland an. Johannes steht rechts, im Halbprofil nach links; er drückt die Hände zusammen und beugt sich etwas unbeholfen, indem er den rechten Fufs auf den Klotz lehnt. Der Nimbus des Gekreuzigten erreicht die äufserste Linie der dreifachen Einfassung. 176:129.

Dieses wunderlich gezeichnete und derb geschnittene Kanonbild wurde schon 1503 in der Quartausgabe des Missale Pataviense (Augsburg, Erhard Ratdolt. Panzer. Ann. Typ. IX. 379. 15b. Weale. p. 120) gedruckt, und ist unseres Künstlers kaum würdig. Ich beschreibe es hier in der Reihenfolge der Illustrationen, ohne es Breu zuzuschreiben.]

12. Fol. cxcv a (recto des 6. Blattes des Kanons), Initiale T (Te igitur) mit zwei die Leidenswerkzeuge tragenden Engeln. 80:67. Sicher von Breu; kommt auch in verschiedenen anderen Missalien vor (s. unten).

[Fol. xcviii b. Agnus Dei. Diam. 37. Mittelmäfsig; nicht von Breu; kommt öfters vor.]

13. Fol. cc a (Sig. A. 1. a.), Initiale D (Dominus secus mare). Die Berufung der Apostel Petrus und Andreas. 47:41.

14. Fol. cclviii b (Sig. H. 3. b.), Initiale V (Vultum tuum deprecabuntur). Der Tod Mariä. Maria sitzt rechts, von einer Gruppe Apostel umgeben, deren einer eine Kerze in die Hand der Sterbenden legt. 47:41.

15. Fol. ccxcii a (Sig. M. 5. a), Initiale E (Ego autem sicut oliva). Die vier Evangelisten; der Ochse und der Löwe liegen auf dem Boden, Lukas steht links und weist auf den Ochsen, Markus rechts über dem Löwen, mit einem aufgeschlagenen Buche in der Hand. Zwischen den beiden steht der Engel als Symbol des Matthäus, während Johannes (ohne den Adler) einen Kelch in der Hand hält. 47:41.

16. Fol. cccx b (Sig. O. 7. b.), Initiale R (Requiem eternam dona eis, Domine). Begräbnis eines Toten. Die in Sterbekleider eingehüllte Leiche liegt im Vordergrunde. Hinten steht ein Priester, der in der Rechten einen Weihwasserwedel trägt; hinter ihm ein Kirchendiener. Rechts steht ein Kruzifix auf einem Tisch oder Altar. 47:42.

17. Fol. cccxvi a (Sig. P. 5. a.), Initiale S (Salve sancta parens). Maria als Himmelskönigin mit dem Kinde; unten zwei Engel, deren einer eine Posaune bläst. 47:41.

Dieses Alphabet besteht also aus 14 Buchstaben: B, C, D, D, E, E, P, R, R, S, S, T, V, V, welche im Durchschnitt 47:41 mm messen. (Der einzelne Buchstabe A gehört im strengsten Sinne diesem Missale, diesem Alphabete dagegen nicht: die Initiale T des Te igitur kommt sonst häufig vor.) Die eigentlichen Buchstaben be-

stehen aus Schnörkeln, Blätterwerk, Säulen, Füllhörnern, Cherubsköpfen und gleichen Renaissancemotiven. Das Figürliche nimmt den Hintergrund ein. Alles ist schön und ausdrucksvoll gezeichnet, wird aber in einzelnen Fällen durch mangelhaften Schnitt beeinträchtigt.

Das Regensburger Brevier, 1515. Zwei Bände.



Abb. 3

Bd. I. Titel (rot gedruckt): Pars Hyemal' Breuiarij Ratispoñ

Am Ende: De iussu ac consensu Reue | rendissimi in christo patris | ac dñi: domini Joannis: Co | mit' Palatini Rheni: ac du | cis Bavarie &c. Et Ratispo | nensis ecclie Administrator' | hic liber Breuiarij s'm usuz | ac consuetudinē eiusdem ec | clesie: Auguste vindelicorū | impressus est. Sed expēsis | et sumptib' Georgi ratdolt | ciuis Augusteñ. Anno domi | ni 1515 vicesima die mensis | Nouembris.

Bd. II. Titel (rot gedruckt): Pars Estivalis Breuiarij Ratispoñ. (Der Kolophon ist bis auf einige Buchstaben derselbe.)

8° Zapf II. 80. VII.

Vollständige Exemplare in *London (British Museum), 2 Ex., und München (Hof- und Staatsbibliothek). Zapf erwähnt ein Ex. in der Stiftsbibliothek zu St. Peter in Salzburg.

Holzschnitte von Breu (sämtlich unbezeichnet):

Titelblatt (in beiden Bänden dasselbe): Petrus, als Papst und Schutzheiliger (s. Abb. 3) Regensburgs. Zu Füfsen des Heiligen links das bischöfliche Regensburger, rechts das pfalzgräfliche Wappen. Einfache Einfassung. 125 : 84.

Initialen. Im Winterteil kommen nur vier verschiedene B vor:

1. Am Anfange des Psalters (Beatus), Halbfigur Davids mit der Harfe, im Halbprofil nach rechts; einfache Einfassung. 37 : 30.

2. Am Anfange der Pars hyemalis horarum canonicarum de tempore (Bethlehem), Halbfigur eines langbärtigen Propheten (Micha? s. dessen Kap. V. 2) im Turban; er

blickt aufwärts nach rechts, hebt die Linke und hält ein geschlossenes Buch in der Rechten; einfache Einfassung. 38 : 30.

3. Am Anfange des Ordo de festivitatibus sanctorum (Beatorum), Halbfiguren des Petrus mit dem Schlüssel (oben) und Paulus mit dem Schwerte (unten); im Winkel zwischen den beiden Krümmungen des Buchstaben ein nach innen gerichteter Cherubkopf; ohne Einfassung. 37 : 30.

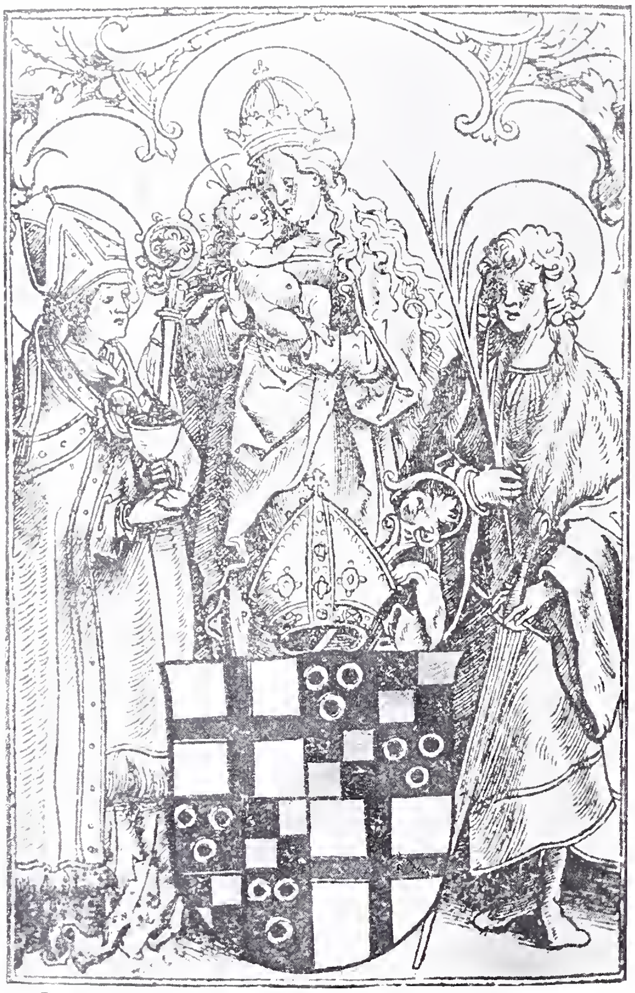


Abb. 4

4. Am Anfange des Commune sanctorum (Benedictio), Halbfigur eines heiligen Bischofs mit der Bischofsmütze auf dem von Strahlen umgebenen Haupte; in den Händen Bischofsstab und Palme; im Winkel zwischen den beiden Krümmungen des Buchstaben ein nach aufsen gerichteter Cherubkopf; ohne Einfassung. 37 : 30.

Im Sommerteil kommen folgende Initialen vor:

Am Anfange des Psalters (Beatus), B, David mit der Harfe (wie oben).

5. Am Anfange der Pars estivalis de tempore (Veni), V, das Pfingstfest. Im Vordergrunde ist Petrus erkennbar; zu jeder Seite erblickt man noch zwei Apostel; sonst sind nur die auf den Häuptern rastenden feurigen Zungen sichtbar. 37 : 30.

6. Am Anfange des Proprium de sanctis (Adiuva), A, St. Petronella. Ihr rundliches Gesicht ist von Strahlen umgeben. Sie hält eine Palme in der Rechten und unterstützt mit der Linken den Kreuzbalken des Buchstaben. 37 : 30.

Am Anfange des Commune Sanctorum (Benedictio) wird die oben beschriebene Initiale B des Winterteils mit Petrus und Paulus wiederholt.

Wie im Missale, haben wir ein eigens für diese Ausgabe entworfenes und dem Text entsprechendes Alphabet aus sechs Buchstaben: A, B, B, B, B, V. Zu demselben Alphabet sind drei weitere Buchstaben (D, E, I) zu rechnen, die zuerst im Breviarium Constantiense erschienen, welches auch zwei der schon beschriebenen Initialen (B [David] und V [Pfingstfest]) enthält.

Es kommen ferner in jedem Bande des Breviers dieselben Buchstaben (c, d, d, e, g, m, s, v) eines kleineren (27:23 mm), rein ornamentalen Alphabetes vor, welches wahrscheinlich auch von Breu herrührt. Für ihn spricht wenigstens der karikierte Kopf mit langer Nase und offenem Munde des G sowie die Zeichnung der Blätter und Früchte auf anderen Buchstaben, namentlich C, E und S.

Das eine d ist weifs, mit schwarzem Ornament auf weifsem Grund, das andere d, sowie c, e, g, m, s, weifs und schwarz auf schwarzem Grunde. m ist ein zierlicher weifser Buchstabe mit weifsen Trauben und Rebenblättern auf schwarzem Grunde, v ein grotesker Kopf in Umrisszeichnung, aus dem Blätter spriefsen, auf weifsem Grund, ohne Einfassung. Im Missale sind das zweite d (weifs auf schwarz) und ein im Brevier nicht vorkommender Buchstabe desselben Alphabetes, p, weifs auf schwarz mit Laubornament (Fol. cxci), gedruckt.

Das Konstanzer Brevier, 1516.

Augsburg, E. Ratdolt (1516), 8°. Panzer, Ann. Typ. VI. 145. 88. Muther 964. Titel (rot gedruckt): Breuiarium iuxta ritum | et ordinem alme | ecclesie Constan: | studiose ac peruigili cu- | ra elabo- | ratum.

Die Druckerlaubnis, gegenüber dem Titelholzschnitt, ist von 1516: Datum Constañ In nostri epālis palacii aula. Anno dñi. M. ccccc. xvi. Am Ende des Bandes das zweifarbig gedruckte Signet Erhard Ratdolts.

*St. Gallen (Stiftsbibliothek), Inc. 321. Prachtvoll erhaltenes Exemplar; die Holzschnitte sind nicht koloriert. *München (Hof- und Staatsbibliothek), Liturg. 112. Schmutziges Exemplar mit kolorierten Holzschnitten; das farbige Wappen auf dem Titelblatt ist sehr fehlerhaft gedruckt.[1])

Die Holzschnitte (sämtlich unbezeichnet) wurden zuerst von Stiassny (Zeitschrift für christliche Kunst, 1894, VII Sp. 107—108) Jörg Breu zugeschrieben. Diese Bestimmung fand allgemeine Anerkennung und wurde z. B. von Dörnhöffer (Jahrbuch der kunsthist. Sammlg. d. Allerhöchsten Kaiserhauses, Wien 1897, XVIII. 21) wiederholt. Das Brevier enthält fünf blattgrofse Illustrationen, drei Randeinfassungen und vier figürliche Initialen, wozu in der zweiten Ausgabe (München, Liturg. 113) eine fünfte hinzukommt.

---

[1]) Im zweiten, ebenfalls kolorierten und schlecht erhaltenen Exemplar in *München (Liturg. 113) — auch hier ist der rote Stock des Wappens schief gedruckt — sind die einzelnen Teile des Breviers in einer anderen Reihenfolge zusammengesetzt; es variieren sogar einige Stellen des Textes; schliefslich fehlen zwei der Breuschen Holzschnitte (Verkündigung und Berufung Petri). Das Buch wird also richtig von Stiassny (a. a. O. VII. Sp. 108) als eine zweite, ebenfalls undatierte Ausgabe citiert. Dagegen ist Stiassnys Angabe, dass sich hier ein weiterer, in der ersten Ausgabe nicht vorhandener Holzschnitt Breus vorfinde, darum hinfällig, weil der betreffende, sehr rohe, kolorierte Holzschnitt (128 : 79) — keineswegs von Breu — kein Bestandteil des Buches, sondern nur eingeklebt ist. Die Darstellung der Ausgiefsung des heiligen Geistes kommt zwar im Brevier vor (Liturg. 113 auf Bl. 69a, am Anfang des Sommerteils, *nicht* in Liturg. 112), nicht aber als blattgrofser Holzschnitt, sondern als Initiale V (wie im Breviarium Ratisponense). Stiassnys Vermutung, der Holzschnitt sei schon etwa in dem von E. Ratdolt 1509 gedruckten Breviarium Constantiense verwendet worden, ist ebenfalls hinfällig; die Darstellung wäre eben in der genannten Ausgabe noch weniger passend als in der von 1516, da dieselbe keine Illustrationen, sondern als einzigen Bilderschmuck auf der Rückseite des ersten Blattes das schwarz und rot gedruckte Bischofswappen (80 : 79), von einem namenlosen Künstler, enthält (*British Museum). An die Editio Princeps von 1499 (Hain 3830), eine Folio-Ausgabe, ist gar nicht zu denken. Der Holzschnitt hat mit Breu, wahrscheinlich auch mit der Ratdoltschen Offizin, nicht das mindeste zu thun.

1. (Auf der Rückseite des zweiten unbezeichneten Blattes) Titelholzschnitt: Maria mit dem Kinde, zwischen den beiden Schutzheiligen von Konstanz, Konrad (l.) und Pelagius (r.). Vorn steht das von zwei Stöcken, rot und schwarz, gedruckte Wappen des Bischofs Hugo von Hohenlandenberg, mit Bischofsmütze und Stab. Oben wird die Kleeblattform eines gotischen Portals beibehalten, ohne dass in den Füllhörnern und Delphinen des ornamentalen Bildabschlusses eine Spur von gotischen Motiven noch wahrzunehmen ist. Doppelte Einfassung, 127:81. Unten, mit beweglichen Typen gedruckt, die Namen der Heiligen, l. Sanctus Conradus, r. Sanctus Pelagius (s. Abb. 4).

2. Fol. 1b (Sig. A. 1b). Bathseba, ganz nackt, sitzt rechts mit den Füfsen im Wasser am Rande des Bades. Ihr Gesicht ist, wie diejenigen der Madonna und des Pelagius, nach der unserem Künstler eigentümlichen Weise mit Parallelstrichen schattiert. Links nahen zwei Mägde mit Becken und Handtuch, David blickt von einem Balkon herunter. Schöner landschaftlicher Hintergrund. Doppelte Einfassung. 132 : 82.

3. Fol. 70b (Sig. a. IIb). Die Verkündigung. Maria kniet rechts mit gefalteten Armen an einem Betpulte in rundgewölbter Renaissancehalle. Links schwebt Gabriel mit wallenden Haaren und flatterndem Gewande herab; er hält in der Linken einen von einem Spruchband umwundenen Stab. Hinter ihm wird ein Gebäude mit Voluten-giebel sichtbar. Doppelte Einfassung. 132 : 82.

4. (Sig. aa. 1b.) Am Anfang der »Pars hiemalis de sanctis«. Die Berufung Petri. Christus steht links am See-Ufer und streckt die Rechte gegen Peter aus, der aus dem Kahn ins Wasser steigt. Hinter diesem ein junger Bootsmann. Schöne Landschaft mit Hochgebirge. Doppelte Einfassung. 132 : 82.

5. (Sig. AA. IIb.) Vor dem »Commune Sanctorum«. Petrus, mit dreifacher Tiara, und Paulus stehen »vor einem von zwei Pfeilern flankierten Thorbogen mit Kämpfergesimse und muschelgefüllter Lünette« (Stiassny); durch das offene Thor werden die Gebäude einer Stadt sichtbar. Doppelte Einfassung. 132 : 82.

Randeinfassungen (von derselben Gröfse wie die Illustrationen):

1. (Sig. A. IIa.) Einfassung mit dem »Stammbaum Jesse« (Stiassny). Schwarzer, weifs punktierter Hintergrund.

2. (Sig. a. IIIa. u. A.A. IIIa.) Links und rechts phantastische Renaissancesäulen, zwischen deren Knäufen ein Kranz von Blättern und Früchten hängt. Unten liegt ein Kind mit dem Gesichte auf der Erde, von zwei geflügelten Genien niedergehalten, deren einer auf seinem Rücken sitzt. Rechts steht ein bewaffneter und gekrönter Knabe, der ein Schildchen mit der Linken hält. Ein fünftes, nacktes Kind umfasst die rechte Säule; es hält in der Linken einen Stab mit einem aufgehängten Täfelchen, welches die Jahreszahl 1515 trägt.[1])

3. (Sig. aa. IIa.) Einfassung mit der Jahreszahl 1516 links unten an einer Säule. Unten sitzt ein Kind zwischen zwei geflügelten Genien mit Trompete und Buch. Rechts stehen zwei Kinder auf einer kurzen Säule und halten eine Vase, auf der St. Georg steht.

Initialen (37:30):

1. (Sig. A. IIa.) B. David mit der Harfe, wie im Breviarium Ratisponense.

2. (Sig. a. IIIa.) D. Das letzte Gericht.

---

[1]) Diese Bordüre wurde später als Titeleinfassung verwendet in *B. Ochini expositio epistolae divi Pauli ad Romanos, Augustae Vindelicorum (ohne Jahr).

3. (Sig. aa. IIa.) I. Ein jugendlicher Heiliger mit einem Schwert (Jacobus) und Andreas.

4. (Sig. AA. IIIa.) E. Der Evangelist Lucas mit dem Ochsen.

5. (Nur in der zweiten Ausgabe, auf Bl. 69a.) V. Das Pfingstfest.

C. UNBEGLAUBIGTE BLÄTTER, WELCHE WAHRSCHEINLICH VON BREU HERRÜHREN

Eine weitere Gruppe von Illustrationen, welche in verschiedenen von E. Ratdolt in Augsburg gedruckten Missalen aus den Jahren 1502—10 erschien, wage ich nicht so entschieden Jörg Breu zuzuschreiben, aber nächst diesem könnte nur Burgkmair als Autor in Frage kommen. Die ganze Gruppe steht in einem scharfen Gegensatz zu den spätesten Schöpfungen anonymer Augsburger Illustratoren aus der gotischen Zeit. Unsere Holzschnitte lassen sich am besten erklären als die Erstlingswerke eines noch unreifen Bahnbrechers der Renaissance, der noch in der überlieferten gotischen Zeichenweise haftet, aber sich bestrebt, in die alten Formen, welche gerade für solche Kirchenbücher passten, neues Leben zu bringen. An Burgkmair mahnt am meisten das Kanonbild, welches trotz des frühen Datums — es erschien schon 1502 [1]) — doch wohl als das reifste von diesen Werken und für noch gelungener als das bezeichnete Kanonbild Breus von 1504 gelten kann. Wollen wir aber feste Anhaltspunkte zur Vergleichung dieser Holzschnitte mit denen Burgkmairs gewinnen, so leiden wir an dem Nachteil, dass wir, mit Ausnahme des einfachen Adlers in der Rhapsodia von Conrad Celtes aus dem Jahre 1505, keine datierten Holzschnitte des letzteren aus der Zeit vor 1507 besitzen (B. 24, P. 118; mit diesem ist P. 120 ziemlich gleichzeitig). Auch vermag ich keine der undatierten Blätter in eine so frühe Zeit zu versetzen. Am frühesten ist wohl das in Hirths und Muthers Meister-Holzschnitten, Taf. 87, abgebildete Einblatt, »sant Kümernus«, welches H. A. Schmid um 1507 setzt. Das Kanonbild erinnert eigentlich mehr an einige rohere Arbeiten Burgkmairs aus den Jahren 1508—1510, die drei Blätter zu Kaisersbergs Predigen Teütsch (H. Othmar, 1510),[2]) und den kreuztragenden Christus am Ende des Registers einer weder von Weller noch Muther erwähnten Ausgabe von Taulers Predigten, welche 1508 von H. Othmar gedruckt wurde.[3]) Bei diesem Holzschnitt (119 : 148) könnte man eigentlich an den Anonymen denken; der schöne, ausdrucksvolle Kopf des Heilands ist besonders mit dem Kopf des Gekreuzigten auf dem gröfseren Kanonbild zu vergleichen; doch schreibe ich ihn eher Burgkmair zu, mit dessen anderen Illustrationen in Othmarschen Drucken aus den folgenden Jahren er mehr Verwandtschaft hat als mit Breu; der Baumstamm links z. B. ist den Bäumen auf dem Holzschnitt »Der Berg des schauenden Lebens« sehr ähnlich. Erst später noch, gegen 1515, nähert sich wieder vorübergehend der Stil Burgkmairs ein wenig dem seines Kunstgenossen Breu, so dass man zögern kann, z. B. die unbezeichneten Holzschnitte des Leidens Jesu Christi von Wolfgang v. Maen dem einen oder dem anderen zuzuschreiben.

Wenden wir uns nun zu den anerkannten Holzschnitten aus der Frühzeit Jörg Breus, so leiden wir an keinem solchen Mangel von Material zur Vergleichung. Schon das anonyme Kanonbild weist, mit dem Breuschen verglichen, sehr ähnliche Körper-

[1]) Noch nicht im Missale Pataviense, 1498.

[2]) Muther (Nr. 857) citiert das Datum als 1508.

[3]) Sermones: des hoch | geleerten in gnaden erleüchten do | ctoris Johannis Thaulerii sannt | dominici ordens . . . . . . Gedruckt in der kaiserlichn̄ stat Augspurg, durch Maister Hannsen Ot- | mar in kostn̄ des fürsichtigen weisen herrn̄ Johan̄ Ryn̄man von öringen | Vnd vollendet in der wochn̄ rogatōm. In dem. 1508. Jar. Fol.

formen auf — die langen, schlanken Finger der beiden Heiligen, die Modellierung des Körpers des Gekreuzigten und besonders die Zeichnung der Beine, während die schönen, ausdrucksvollen Gesichter aller drei Personen, wenn auch viel besser geschnitten, was die Zeichnung betrifft, keineswegs mit denen des Kanonbildes oder des Marienbildes von 1504 unvereinbar sind.[1]) Der Vordergrund der Darstellung, mit den Steinen, Rasen u. s. w., ist hier und dort ungefähr derselbe. Im Kanonbild von 1502 wie in sämtlichen späteren Ausgaben, wo dasselbe Blatt verwendet ist, ist der Himmel ganz leer, und wird die Luft erst durch den Illuministen hinzugefügt; im bezeichneten Holzschnitt dagegen sind Luft und Wolken auf den Stock gezeichnet. Im ersten Falle lässt sich wohl das Wegbleiben der Luft aus dem früheren Datum hinlänglich erklären. Schliefslich erwähne ich ein äufserliches, doch nicht ganz unwichtiges Moment: die tellerartige Form der Nimben, mit Schlagschatten, welche sowohl auf den beiden bezeichneten Holzschnitten Breus wie auf sämtlichen gröfseren Blättern unseres Anonymen zu bemerken sind. Ähnliche Nimben hat ausnahmsweise auch Burgkmair statt des häufigeren Strahlennimbus gezeichnet,[2]) doch immer mit einer Differenz: Burgkmair zeichnet nämlich die ziemlich dicke Scheibe immer von einer Seite in Perspektive; bei dem Anonymen wird dagegen immer nur die Oberfläche eines mehr oder weniger vollkommenen Kreises dargestellt, während Breu in der Regel auch nur die Oberfläche zeichnet und nur zweimal ausnahmsweise (Christus des Kanonbildes, Pelagius des Marienbildes) derselben Darstellungsweise gefolgt ist wie Burgkmair.



Abb. 5

Als eigentlichen Ausgangspunkt für die Bestimmung dieser anonymen Blätter möchte ich aber einen noch nicht erwähnten Holzschnitt wählen, welcher in sämtlichen Missalen, wo das Breusche Kanonbild vorkommt, auf der gegenüberstehenden Seite zu finden und zweifellos demselben Künstler zuzuschreiben ist: die Initiale T des »Te igitur« des Messkanons, mit zwei die Leidenswerkzeuge tragenden Engeln (s. Abb. 5). Der Buchstabe und die doppelte Einfassung sind mit einem zweiten Holzstock rot gedruckt; die Engel sind in allen von mir gesehenen Exemplaren koloriert. 80 : 68.

Diese Initiale kommt in folgenden Missalen vor: Constantiense, 1504; Speciale (St. Gallen, Inc. 1016) o. J.; Speciale Augustense, 1505; Saltzeburgense, 1507; Ratis-

[1]) Das Blatt wurde schon von Muther (Nr. 343) gewürdigt, aber keinem bestimmten Meister zugeschrieben (Bücherillustration I 42—3).

[2]) So auf B. 9, 10, 11, auf der seltenen Beweinung Christi (Jahrb. XII, 166. 4) und auf den Medaillons der sieben Schmerzen Mariä, Nagler Mon. III. 243. 23.

ponense, 1515 (da dies eine Quartausgabe war, liefs sich das Breusche Kanonbild nicht verwenden).

Auch das Kanonbild unseres Anonymen wird immer von einer Initiale begleitet, welche, unverkennbar von demselben Meister gezeichnet, jener so sehr ähnlich ist, dass die beiden sehr leicht zu verwechseln wären, achtete man nicht auf die verschiedenen Mafse und die Stellungen der Engel (s. Abb. 6). Buchstabe und Einfassung sind rot gedruckt, die Engel koloriert. 89:77. Sie kommt in folgenden von E. Ratdolt gedruckten Missalen vor: Frisingense, 1502; Pataviense, 1505; Constantiense, 1505; Augustense, 1510.

Die gröfsere Initiale ist also als die frühere zu betrachten. Allem Anschein nach wurde sie 1502 gleichzeitig mit dem anonymen Kanonbild, wie die kleinere 1504 gleichzeitig mit dem bezeichneten Kanonbild Breus entworfen. Dann wurden beide abwechselnd, die gröfsere bis 1510, die kleinere bis 1515, je nach der Gröfse des Blattes verwendet; mit dem gröfseren Kanonbild hängt immer die gröfsere Initiale zusammen und umgekehrt. Meines Erachtens sind beide bestimmt von Breu; da also das der kleineren entsprechende Kanonbild auch von ihm ist, ist es wenigstens wahrscheinlich, von stilistischen Gründen ganz abgesehen, dass er auch das der gröfseren entsprechende, frühere Kanonbild ebenfalls entwarf. Der Stil des Ornamentes, sowie der Schnitt in den beiden Initialen des »Te igitur«, hat grofse Ähnlichkeit mit denen der figürlichen Initialen im Regensburger Missale und Brevier von 1515.



Abb. 6

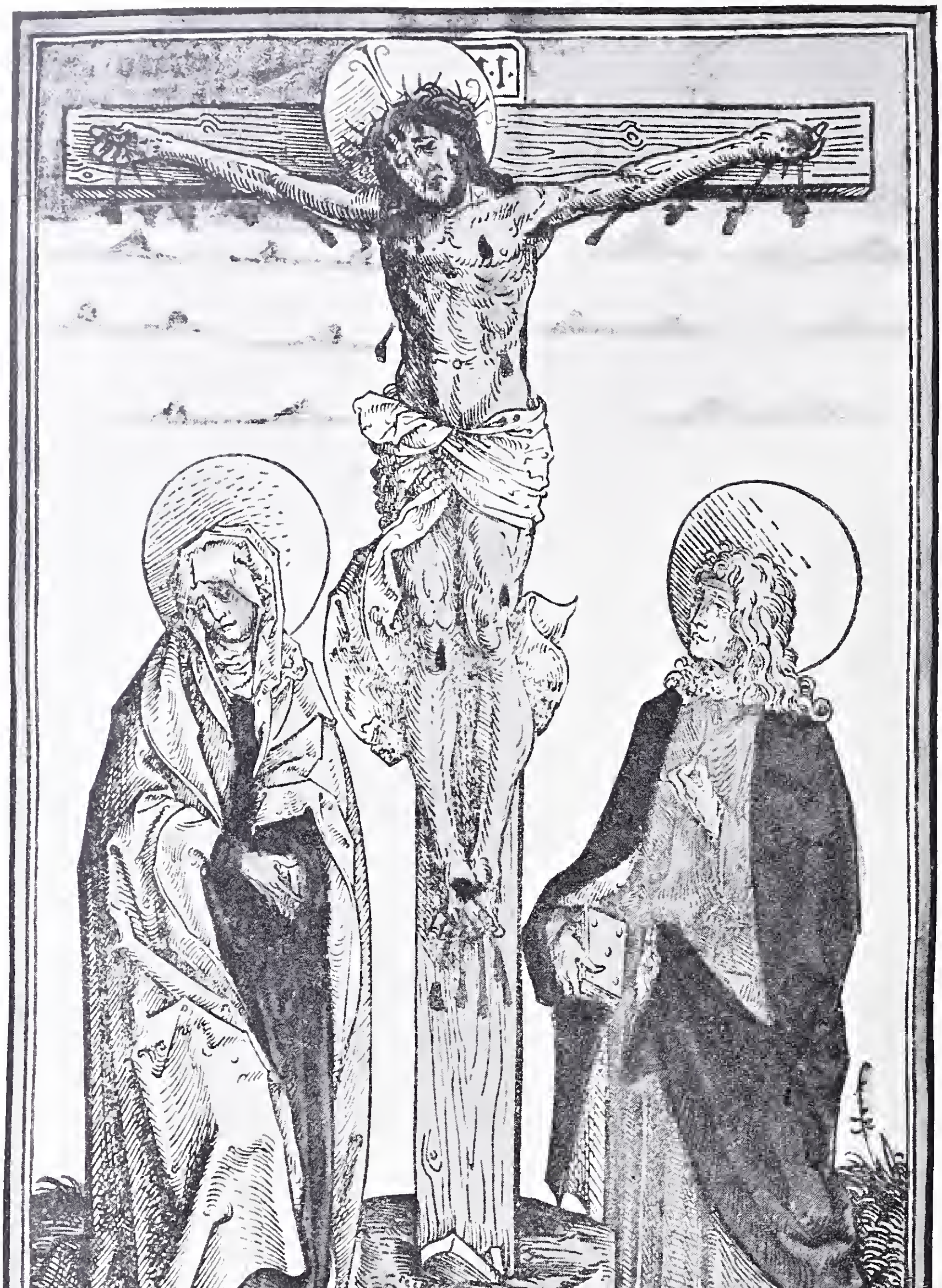
Hier lasse ich die Beschreibung der einzelnen blattgrofsen Holzschnitte folgen, die ich Jörg Breu zuschreiben möchte, mit ähnlichen Angaben über die Ausgaben, begleitenden Text und Befindungsorte, wie bei der Beschreibung der bezeichneten Holzschnitte von 1504.

1. Das Kanonbild. Christus am Kreuze, zwischen Maria und Johannes, 250:160.[1])

Die umstehende verkleinerte Reproduktion nach dem Londoner Ex. des Missale Pataviense, 1505, (Abb. 7) überhebt mich einer genauen Beschreibung.

Nur ein Zustand. Das Blatt kommt immer koloriert, auf Pergament, gegenüber dem »Te igitur« des Messkanons vor.

[1]) Die Mafse variieren ein wenig in verschiedenen Exemplaren, je nachdem sich das Pergamentblatt gedehnt oder zusammengezogen hat. In München z. B. (Miss. Constant. 1505) habe ich 248:161 gemessen.



ET famulũ tuum epm̃ nostrum cum oibus sibi cõmissis: ab
omni aduersitate custodi: ⁊ pacẽ ecclesie nr̃is ꝓcede tpibus

Abb. 7

a) In Missale Frisingense, Augsburg, E. Ratdolt, 1502. Fol. Weale, p. 71.

Am Ende: Liber missalis s'm ritum eccl'ie | Frisingeñ. p Erhardū ratdolt | . . . . . | . . . . . | . . . . . | Auguste impssus finit feliciter. | Anno dñi. M. ccccc. ij. vj. idus | Marcij.

Unter dem Holzschnitt steht kein Text; die Rückseite ist auch leer.

Exemplare in *London (British Museum) und (laut Weale) in München (Hof- und Staatsbibliothek).

b) In Missale Pataviense. Augsburg, E. Ratdolt, 1505, Fol. Weale, p. 121.

Zwei verschiedene Ausgaben: der dem Kalendarium vorausgedruckte Erlass des Bischofs Wigelinus ist im Druck und Text verschieden; in der ersten Ausgabe ist die Druckerlaubnis am 5. Januar, in der zweiten am 6. Januar datiert; sonst sind die beiden Ausgaben völlig gleich; die Holzschnitte sind die gleichen.[1])

Am Ende: Expletum est hoc op9 librorū | missalium pro Patauieñ eccl' e | ritu: caractere iocūdissimo Au | guste impressum opera et im- | pensis Erhardi ratdolt ibidez | artis impressorie vulgatissimi | Anno salutis dñice Millesimo | qngētesimo quinto. Die vero | quinto mensis Januarij.

Unter dem Holzschnitt steht das Gebet:

> ET famulū tuum epm nostrum cum oībus sibi cōmissis: ab |
> omni aduersitate custodi: & pacē ecclesie nris ɔcede tpibus.

Auf der Rückseite ist kein Text.

Exemplare (5. Jan.) in München (Hof- und Staatsbibl.) und (laut Weale) in Paris (Jesuitenbibl.).

Exemplare (6. Jan.) in *London (British Museum), München (Hof- und Staatsbibl.) und (laut Weale) in St. Florian (Augustiner Stiftsbibl.).

c) In Missale Constantiense, Augsburg, E. Ratdolt, 1505, Fol. Zapf. II. 23. IX. Muther 343. Weale, p. 58. Laut Weale giebt es zwei verschiedene Ausgaben mit demselben Datum; die Holzschnitte sind allerdings im Münchener und im Pariser Exemplar die gleichen.

Am Ende (Paris): Liber missalis s'm ritum eccle- | sie Constantieñ. per Erhardum | Ratdolt . . . . . | . . . . . . | . . . . | . . . Auguste impressus fi- | nit feliciter. Anno domini. M. | ccccc. v. viij. | ydus Octobris.

Unter dem Holzschnitt steht im Münchener Exemplar kein Text, im Pariser Exemplar dagegen das Gebet:

> Et famulū tuū episcopum nrm cum oībus sibi cōmissis ab omni
> adversitate custodi: et pacē ecclesie tue nris cōcede tēporibus.

Auf der Rückseite sind 23 Zeilen Text, rot und schwarz gedruckt: De Apostolis prefatio . . . . . . Osanna in excelsis, und die Signatur viij.

Exemplare von Weale 1 in *München (Hof- u. Staatsbibl.) und Hamburg (Stadtbibl.); von Weale 2 in Heidelberg (Universitätsbibl.; das Kanonbild fehlt) und Paris (Bibl. Nat.).

Loses Blatt, wie beschrieben: Stuttgart (Mus. d. bild. Künste).

d) In Missale Augustense, Augsburg, E. Ratdolt, 1510, Fol. Zapf, II. 47. XI. Muther 344. Weale, p. 31.

Am Ende: Liber missalis s'm ritum ecclesie | Augusteñ, per Erhardū ratdolt | . . . . . . | . . . . . | . . . . | Auguste impressus finit feliciter | Anno domini. M. D. X. sexto ka | lendas Aprilis.

Unter dem Holzschnitt steht das Gebet:

> Et famulū tuū epm nostrū cum omībus sibi cōmissis ab omni
> aduersitate custodi: & pacē ecclesie tue nostris ɔcede tēporibus.

Kein Text auf der Rückseite. Der Holzstock war noch trefflich erhalten, aber etwas stumpf geworden.

2. Maria mit dem Kinde, mit den Schutzheiligen von Konstanz. Schr. 2022.

---

[1]) Freundliche Mitteilung von Dr. E. Freys in München, dem ich sonst mehrere in diesem Aufsatze verwendete Notizen über Bücher in der Hof- und Staatsbibliothek verdanke.

Die drei Heiligen stehen auf dem Rasen hinter einem spätgotischen Portal mit einem leeren Schriftband und Rankenwerk in den Zwickeln, aus dem links und rechts einige Zweige und je eine Blume durch das Steinwerk in die Luft ragen. Maria mit dem schlafenden Kind auf dem linken Arm wendet sich gegen den rechts stehenden Pelagius, der eine Palme in der Rechten, ein Schwert in der Linken hält. Konrad links im bischöflichen Ornat hat den Kelch in beiden Händen, aus dem eine Spinne kriecht. Unten halten zwei knieende Engel das (in der zweiten Ausgabe schwarz und rot gedruckte sowie gelb kolorierte) Wappen des Bischofs Hugo von Hohenlandenberg. Doppelte Einfassung, 253:166.

Zwei Zustände. Schreiber hat den ersten, 1499 datierten, irrtümlich als den zweiten beschrieben. Die Priorität des ersteren beweist nicht nur die Jahreszahl, sondern noch mehr die Thatsache, dass der bärtige Kopf des hl. Pelagius auf dem ursprünglichen Stock (Abb. 8) im zweiten Zustand durch einen bartlosen Kopf (Abb. 9) ersetzt wurde. Die Anwendung dieses damals gewiss noch seltenen Verfahrens spricht für die Autorschaft Breus.



Abb. 8



Abb. 9

I. Zustand erschien wahrscheinlich in der Folio-Ausgabe des Breviarium Constantiense, Augsburg, E. Ratdolt, 1499. Hain 3830. Zapf (Augsb. Buchdr.-Gesch. I. 135. XVIII) erwähnt (1788) zwei Exemplare »in der Bibliothek zu St. Georgen in Villingen und in Weingarten«. Eine Bibliothek dieses Namens scheint in Villingen nicht mehr zu bestehen. Drei Exemplare sind heute in der Schweiz bekannt — in Stift Engelberg, Luzern (Kapuziner Stiftsbibl.) und Genf (Stadtbibl.) —, aber es fehlt in allen gerade das erste Blatt, auf dem der Holzschnitt vorkommen dürfte.[1])

Das Wappen ist koloriert. Unten links: S. Conradus, in der Mitte: 1499, rechts: S. Pelagius mit beweglichen Typen schwarz gedruckt. Die Rückseite ist leer.

Loses Blatt, koloriert: *Stuttgart (Museum d. bild. Künste), *Wien (Albertina).

II. Zustand erschien in beiden Ausgaben des oben beschriebenen Missale Constantiense 8. Okt. 1505. Fol.

Der Kopf des hl. Pelagius ist verändert (s. Abb. 9). Das Wappen ist schwarz und rot gedruckt.

Unten steht, links: Sanctus Conradus, rechts: Sanctus Pelagius. Die Namen sind nicht mit denselben Typen gedruckt wie in der früheren Ausgabe. Die Rückseite ist leer.

[1]) Gefl. Mitteilungen der Herren Stiftsbibliothekare in Engelberg und Luzern und des Herrn W. H. J. Weale in London.

Exemplare des Missale: s. oben, S. 207, 1 (c).

Loses Blatt, wie beschrieben koloriert: *Stuttgart (Museum d. bild. Künste).

Der neue Kopf des hl. Pelagius zeigt einen entschiedenen Fortschritt, besonders in der Zeichnung der Augen und Nase. Er ist mit dem Kopfe des Johannes auf dem grofsen Kanonbild zu vergleichen, noch mehr aber mit dem Pelagius des Breviarium Constantiense von 1516 und mit dem Ehrenhold auf dem Theuerdank-Holzschnitt, Nr. 14.

3. Maria mit dem Kinde und den Schutzheiligen von Freising (unbeschrieben).

Unter einem mit Akanthusblättern gezierten, spätgotischen Bogen steht auf flachem Boden Maria in der Mitte mit einer vierzackigen Krone und einer Art Tuch oder Turban auf dem Haupte, das nackte Kind auf ihren gekreuzten Armen. Links Corbinian im bischöflichen Ornat, mit dem Bischofstab in der Linken, mit der Rechten auf den vorn vor den Füfsen der Madonna knieenden Engelknaben weisend, der die Wappen Freisings und des Pfalzgrafen Philipp (Administrator der Diöcese 1498—1507, dann Bischof 1507—1541) hält. Rechts steht der hl. Sigismund in langem Mantel, mit Königskrone, Scepter und Reichsapfel. Vierfache Einfassung, 254:164.

Erschien in Missale Frisingense, 1502, Fol., Weale p. 71, als Titelholzschnitt, vor dem bischöflichen Erlass.

Exemplare des Missale, s. oben S. 207, 1 (a).

Loses Blatt, wie beschrieben, koloriert: *München (K. Kupferstichkabinet).

Hier ist besonders die schöne Gestalt des hl. Corbinian hervorzuheben. Der schildhaltende Engel muss gerade als der leibliche Bruder der in den beiden Varianten der Initiale T des Messkanons dargestellten Engel betrachtet werden, während die Madonna ebenso sehr an die Mittelfigur der Schutzheiligen von Konstanz (mit derselben Haartracht) auf dem anonymen Holzschnitt (1499—1505) erinnert. Die Architektur auf den beiden letztgenannten Blättern ist auch sehr ähnlich.

Um schliefslich den inneren Zusammenhang der ganzen anonymen Gruppe und den Übergang von derselben zu den bezeichneten Holzschnitten Jörg Breus darzulegen, darf ich auf die Beziehungen hinweisen, welche zwischen der Madonna von 1499 und der von 1502, dem Engel dieses Titelholzschnittes und den Engeln der beiden Initialen des »Te igitur« bestehen; letztere sind, wie schon gesagt, mit der beglaubigten Kreuzigung Jörg Breus, andererseits mit einer seiner jedenfalls würdigen Darstellung desselben Gegenstandes eng verknüpft. Will man dagegen, trotz ihrer scheinbaren Zusammengehörigkeit, die kleinere Initiale von dem Breuschen Kanonbild trennen und infolgedessen die ganze anonyme Gruppe aus dem Holzschnittwerke Breus ausscheiden, so bleibt als zweite Möglichkeit die Autorschaft Hans Burgkmairs zu erwägen. Diese ist aber, wie gesagt, viel schwerer anzunehmen, geschweige zu beweisen, besonders da wir keine Nachricht besitzen, dass Burgkmair überhaupt für die Ratdoltsche Offizin thätig war.

In den übrigen von Erhard Ratdolt nach 1500 gedruckten Büchern habe ich Illustrationen von derselben Künstlerhand vergeblich gesucht. Diese glaube ich dagegen in einem von W. Schmidt[1]) schon publizierten Einblatt aus der Ratdoltschen Offizin zu erkennen: die mit »M. ccccc. E R. Augusteñ« bezeichnete Epistola Pilati des Münchener Kupferstichkabinetes. Der Salvator Mundi (Schr. 834) ist kein verspätetes Erzeugnis der Kunst des XV Jahrhunderts, sondern gehört ebenso bestimmt wie die genannten Illustrationen der neuen Richtung an und ist sicher dem Hauptzeichner der Ratdoltschen Offizin im XVI Jahrhundert, d. h. Jörg Breu, zuzuschreiben.

[1]) Die frühesten und seltensten Denkmale des Holz- und Metallschnittes u. s. w. Nürnberg (Soldan). Nr. 73.

Ein Erzeugnis derselben Richtung erkenne ich in einem reizenden unbeschriebenen Holzschnitt aus Kloster Polling im Münchener Kupferstichkabinet (Inv. 171550): Maria als Himmelskönigin zwischen den beiden Schutzheiligen des Brigittinerordens, Brigitta und Katharina von Schweden, 243 : 167 mm, welcher etwa 1505—10 zu datieren ist (Lichtdrucktafel).

Ich vermag leider dafür keinen Beweis zu bringen, dass der Holzschnitt einem Buche, geschweige einem Ratdoltschen, entstammt; jenes ist doch nach dem Format und den Mafsen wahrscheinlich, während die Anordnung und Proportionen der Figuren dieselben sind, welche wir schon öfters in den Titelholzschnitten der Ratdoltschen Drucke getroffen haben, wenn wir im freien Rankenwerk des auch hier beibehaltenen Portals eine weitere Stufe des Überganges zum Renaissancestil bemerken. Das rein geometrische Steinwerk, wie wir es im Freisinger Missale von 1502 und besonders in Breus Konstanzer Titelblatt von 1504 haben, ist schon verworfen; die Zweige, Blätter und Blumen, welche wir im Konstanzer Titelblatt von 1499—1505 (Schr. 2022) durch die geometrischen Formen in die freie Luft brechen sahen, sind hier anscheinend nur an den Bogen gebunden, mit dem sie doch eigentlich als von einem Stück gedacht werden; es bleibt nur ein weiterer Schritt zu machen, vom gotischen Blattwerk zu den antiken Füllhörnern und Delphinen, die wir auf der architektonischen Einfassung des Marienbildes im Konstanzer Brevier von 1516 treffen.

Wie es scheint, wurden keine besonderen Missalen für den Brigittinerorden gedruckt. Wir dürften den ursprünglichen Bestimmungsort des Münchener Holzschnittes eher in einer Ausgabe der Statuten oder Constitutiones des Ordens suchen. Jedenfalls ist es möglich, dass ein solches Buch existiert hat, aber entweder ganz verschollen oder wegen seiner Seltenheit den Bibliographen unbekannt geblieben ist. Der Holzschnitt selbst ist, soweit ich weifs, ein Unikum. Er hat keinen Text auf der Rückseite; die xylographischen Inschriften sind im gewöhnlichen süddeutschen Dialekt. Es gab mehrere Brigittinerklöster in Schwaben.

II. EINIGE HOLZSCHNITTE AUS DEN SPÄTEREN JAHREN JÖRG BREUS

Mit dem Jahre 1516 war die Thätigkeit unseres Künstlers [1]) für die Ratdoltsche Offizin zu Ende. Schon im Jahre 1515 hatte er bekanntlich für Johann Miller die Illustrationen zu Wartomans Reisen[2]) und im selben Jahr einige Illustrationen zum Leiden Jesu Christi für Hans Schönsperger geliefert. Für diesen Drucker zeichnete er gegen 1520, wieder in Verbindung mit anderen Künstlern, einige Illustrationen zu dem hübschen, mit verkleinerten Theuerdank-Typen gedruckten Andachtsbüchlein: Der Gilgengart ainer yetlichen Cristenlichen Sel, welches wenigstens in vier verschiedenen

[1]) Es sind ihm schon von anderer Seite die Holzschnitte des Fortunatus, 1509, 4° (Muther 1050), zugeschrieben worden. Das Buch (zu trucken verordnet, durch Johann | szen heybler Appotegker, in der kayserli- | chen stat Augspurg in dem grofsen schie | szen der mindern jartzal christi im neün- | den jar.) enthält einen Titelholzschnitt, 149 : 113, und 44 verschiedene Illustrationen im Texte, 68 : 93, deren eine zweimal, eine andere dreimal vorkommt. Einige davon kommen vereinzelt in späteren Augsburger Drucken vor. Nur 42 Holzschnitte sind m. E. sicher von Breu. Zwei (D 11a und M 1b) verraten einen anderen Zeichner.

[2]) Vergl. H. A. Schmid, Kunstchronik, 1894, 22, und Dörnhöffer, Ein Cyklus von Federzeichnungen, 1897, 20.



JÖRG BREU

MADONNA ZWISCHEN DEN SCHUTZHEILIGEN DES BRIGITTENORDENS

HOLZSCHNITT IM K. KUPFERSTICHKABINET ZU MÜNCHEN

Ausgaben erschien.[1]) Dieses Buch erwähne ich besonders darum, weil Stiassny[2]) einen der dort befindlichen Holzschnitte, Maria mit dem Kinde in einer Gebirgslandschaft, mit Fug, aber nur auf Grund der neuen Abdrücke[3]) Breu zugeschrieben hat, ohne die ursprüngliche Verwendung desselben zu kennen. Muther (Nr. 959) beschreibt die Holzschnitte, wie sie im Exemplar des British Museum vorkommen.[4]) Ich teile dieselben folgenderweise den verschiedenen Künstlern zu: 1. Priester mit einer beichtenden Nonne — vom Petrarca-Meister (Schimpff und Ernst, 1535, LVIII b). 2. Maria als Himmelskönigin auf der Mondsichel — da das Blatt in London fehlt, vermag ich nicht den Meister zu bestimmen. 3. Die hl. Dreifaltigkeit — vom Petrarca-Meister (Sanctorum Icones, Frankfurt, Chr. Egenolph, 1551, 8°, Sig. A 2a). 4. Messe des hl. Gregor — wahrscheinlich von Breu, möglicherweise von Beck, der, wie Stiassny richtig bemerkt hat, mit Breu zuweilen leicht zu verwechseln wäre.[5]) 5. Abendmahl — vom Petrarca-Meister (kommt auch später vor). 6. Maria sitzend mit dem Kinde — entschieden von Breu. 7. David — von Breu. 8. Hl. Anna selbdritt — mittelmäfsig, wohl von keinem der sonst im Gilgengart beteiligten Meister. Sämtliche Holzschnitte (84 : 59) und einige Textseiten sind von hübschen Umrahmungen, mit Kindern, Vögeln, Insekten, Früchten und Blumen, eingefasst, in der Art der des Petrarca-Meisters in den Devotissimae Meditationes von 1520 (Muther 1025).

Es würde zu weit führen, auf die von W. Schmidt (Repert. f. Kunstw. XIX. 286) mit grofser Wahrscheinlichkeit Breu zugeschriebenen Illustrationen einzugehen, welche in Steinerschen Publikationen der dreifsiger Jahre erschienen. Ich will hier nur noch einiger grofser, von Büchern ganz unabhängiger Holzschnitte gedenken, welche, soweit ich weifs, in die Litteratur noch nicht eingeführt worden sind.

1. Die Schlacht bei Pavia, 1525. Grofses Querblatt von zwei Holzstöcken, 380:528. *London (Brit. Mus., aus der Sammlung Mitchell), *Stuttgart (Mus. d. bild. Künste).

---

1) 1. 1520. Panzer, Deutsche Annalen I. 435. 972. 2. 1521. Weller 1708. 3. Undatiert, der Titel ganz rot gedruckt, Panzer, a. a. O. I. 26. 37. St. Gallen. Inc. 623 (der Titel ist in Scherrers Katalog nicht ganz wortgetreu gegeben). 4. Undatiert, der Titel rot und schwarz gedruckt, unbeschrieben, London (British Museum). Es fehlt hier ein Blatt, Sig. b 1, mit dem Holzschnitte der Himmelskönigin. 3 darf wohl früher als 1 sein; 4 scheint jedenfalls keine sehr frühe Ausgabe zu sein und ist wahrscheinlich später als die beiden datierten.

2) Zeitschr. f. bild. Kunst. N. F. IX. 297 (1898).

3) Augsburger Formschneider-Arbeiten aus dem XV und XVI Jahrhundert, 1829, und G. C. Metzger, Augsburgs älteste Druckdenkmale, 1840. Dieser Holzschnitt ist das Original einer gestochenen Kopie (Fälschung) mit dem Monogramme Hans Sebald Behams und der Jahreszahl 1520, 150 : 105, P. IV. 260. 74 (Albertina).

4) Die Ausgabe in St. Gallen (Inc. 623) enthält nur 7 Holzschnitte: es fehlt der betende David; die übrigen sind von Scherrer (Register S. XXXVII) nicht ganz richtig beschrieben.

5) So z. B. in dem von Wiechmann-Kadow (Naumanns Archiv, II. 156) und Muther (Repert. f. Kunstw. IX. 428) Burgkmair zugeschriebenen Leben der Heiligen Ulrich, Simprecht und Afra, Augsburg, S. Othmar. lat. Ausg. 14. April, deutsche Ausg. 4. Okt. 1516. Die 4 Holzschnitte, welche die drei Heiligen zusammen, dann jeden für sich darstellen (die kleineren Holzschnitte in architektonischen Passepartouts), sind eher von Beck als von Breu. Der Holzstock der hl. Afra wird noch in Augsburg aufbewahrt; s. den neuen Abdruck desselben bei Metzger a. a. O. Das Metzgersche Werk enthält ferner den Abdruck einer sehr späten, vergröfserten Kopie des ersten Holzschnittes mit den drei Heiligen; das von Muther (Nr. 942) erwähnte Monogramm und das Formschneiderzeichen gehören ebendieser Kopie, nicht, wie M. irrtümlich angiebt, dem Original von 1516. Der weniger bekannte Titelholzschnitt von Portae Lucis (Augsburg, J. Miller, 1516. 4°) ist von demselben Meister, d. h. wahrscheinlich von Beck.

Links die befestigte Stadt; auf einem dreieckigen, von Mauern umschlossenen Felde vor derselben die Schlacht, alles in der Vogelperspektive gezeichnet. Rechts aufserhalb der Mauer erscheint eine Kirche, welche offenbar die Certosa vorstellen soll. In der Mitte des Feldes wird die Gefangennahme des französischen Königs durch die auf einer Fahne lesbaren Worte CAPTIO REGIS. F angedeutet. Links wird die Landschaft durch den Fluss Ticino, im Hintergrunde durch die Alpenkette begrenzt; rechts geht die Sonne auf. Oben links steht das kaiserliche Wappen, darunter der »biscione« der Visconti und auf einem Schriftband der Stadtname PAPIA in weifsen Buchstaben auf schwarzem Grunde; ein wenig rechts davon, auf einer Wolke, das Monogramm des Künstlers in der gewöhnlichen Form, aber verkehrt. Über der aufgehenden Sonne eine Schrifttafel mit folgender siebenzeiliger Inschrift: Ain verzaichnūg der belegerten stat Pauia | von Francisco dem Künig zu Franckreich, | mit erlegung allda seines gantzen höres, und | aigner person, des Künigs gefencknus | von Kayser Karoli kriegsvolck | geschehen Frey- | tag morgens den vierundzwaintzigsten Fe- | bruarij Anno M. D. xxv. Darunter zwei mir unbekannte Wappen mit den Initialen B L und A K. Das Ganze ist mit vieler Geschicklichkeit und malerischem Reiz gezeichnet. Durch die gutgeordneten Massen von Schwarz und Weifs, die schöne landschaftliche Umgebung und die sorgfältige Ausführung der gröfseren Figuren macht der Holzschnitt einen viel günstigeren Eindruck als Breus bezeichnete historische Blätter, die Belehnung König Ferdinands (Nürnberg) und die Belagerung der Stadt Algier (vom jüngeren Breu), 1541 (Berlin und Gotha).[1]) Er ist eher mit dem Cyklus von Federzeichnungen für Kaiser Maximilian und mit den Holzschnitten aus den Jahren 1515—1516 als mit den Illustrationen aus den dreifsiger Jahren zu vergleichen. Die Bäume z. B. sind noch ganz in der früheren Art und Weise behandelt.

In die Zeit nach 1530 gehört entschieden die folgende Holzschnittgruppe.

2. Das Parisurteil. Querblatt von zwei Stöcken, 380:550. *London (Brit. Mus.).

Rechts weckt Merkur, ein bärtiger Krieger, den im Schatten eines mächtigen Baumes neben einer Quelle schlafenden Paris. Links die drei Göttinnen, oben in den Wolken zielt Amor einen Pfeil auf den jungen Helden. Hinter diesem sein Pferd im Schatten des Baumes, auf dem ein Falke sitzt. In der Ferne sieht man Gebäude, durch eine Waldöffnung in der Mitte einen Hirsch.

Die etwas manierierte Zeichnung verrät stark einen italienischen Einfluss. Der Schnitt ist stellenweise, besonders in den nackten Gestalten der Göttinnen, ganz verfehlt.

3. Der reiche Mann und der arme Lazarus. Grofses Querblatt von zwei Holzstöcken, 385:555. *London (Brit. Mus.).[2])

Auf dem Balkon eines zweistöckigen Lusthäuschens trinkt der Reiche zwei vornehmen Gästen, einem Herrn und einer Dame in breitem Federhut, zu. Links drei Trompeter; rechts jagt ein Diener mit der Peitsche Lazarus die Treppe hinab, während dieser weiter zurück auf einem Misthaufen vor dem Pferdestall seine Wunden von Hunden lecken lässt. Jedesmal zeichnet ihn ein Heiligenschein aus. Ganz im Hintergrunde fleht der Reiche im Höllenfeuer um Linderung der Qual, während Lazarus auf Abrahams Schofse sitzt. Vorn vor dem Gebäude versammeln sich Jäger und Diener mit Wildbret und Fischen. Der Kellermeister holt Wein

[1]) Stiassny. Zeitschr. f. christl. Kunst, VII. Sp. 115—117.

[2]) In der Albertina sind zwei schlechte Kopien: A. gleichseitig, 370 : 550, mit der Jahreszahl 1508, B. gegenseitig, 350 : 498, ohne Jahreszahl.



Abb. 11

herauf, die Jagdhunde sehen neugierig zu, wie der Hirsch aufgebrochen wird. Links hinten reitet ein Herr, den Falken auf der Faust, durch eine mit Standbildern antiker Krieger gezierte, rundgewölbte Halle. Der Balkon selbst ist mit einem reichen Friese im Renaissancestil, mit Medaillons, einem Medusenkopf und anderen Geschöpfen antikisierender Art geziert. An der Wand hängt eine Schrifttafel mit der Jahreszahl 15 . 35 (s. Abb. 11).

Trotz der grofsen Umwandlung, welche des Meisters Stil im Laufe von zwanzig Jahren durchgemacht hat, erkennt man wieder im Gesichte des Jägers mit der Armbrust den Typus eines Schergen in der Geifselung von 1515, und mehrere Gesichter sind noch mit eigentümlichen Strichlagen schattiert, wie in der früheren Zeit. Wir finden sonst ähnliche Typen wie auf den von Breu herrührenden Kriegsknechten in der von Breunner-Enkevoërth 1883 herausgegebenen Folge und auf der Belehnung König Ferdinands I. Der Schnitt ist hier wieder ungleichmäfsig.

4. Eine lustige Gesellschaft in Venedig. Grofses Querblatt von drei Holzstöcken, 380 : 820 mm. *London (Brit. Museum). Ein Ausschnitt ist von Hirth (Kulturgeschichtliches Bilderbuch II. 991) in verkleinertem Mafsstabe reproduziert.

Die Scene spielt in einem Garten auf einer Insel. In der Ferne, jenseit der Lagune, sieht man die Piazzetta. Im Mittelgrunde gegen links sitzen vier Herren und zwei Damen an einem Tische unter einem Zelte mit gesticktem Markuslöwen. Eine dritte Dame tritt aus dem Hause. Im Vordergrunde tanzen sechs reichgekleidete Patrizier. Ein Senator steht rechts im Gespräche mit einem anderen Herrn. Musikanten sitzen auf erhöhter Terrasse unter einem Baume. Im Hintergrunde naht der Doge, von vier Senatoren begleitet; ein Diener beugt vor ihm das Knie, während am Ufer die herzogliche Gondel wartet.

Die Trachten, Gesichtstypen, Zeichnung der Tiere und Bäume sowie die Architektur, besonders die Kuppel mit dem Standbild eines antiken Kriegers, beweisen hinlänglich, dass der Holzschnitt etwa gleichzeitig mit Nr. 3, d. h. um 1535, entstand. Er ist sorgfältiger gezeichnet und besser geschnitten als das Parisurteil oder der arme Lazarus und muss als das Hauptblatt des späteren Holzschnittwerks des Künstlers gelten.

Aus den eben beschriebenen Holzschnitten ergiebt sich die Richtigkeit der von Schmidt (a. a. O. S. 285) ausgesprochenen Ansicht, dass Breu »vor 1528« — jetzt dürfen wir bestimmter 1525 annehmen — zum zweiten Male in Italien war. Die Möglichkeit eines dritten Aufenthaltes wird nun zur Gewissheit, indem wir einen Holzschnitt kennen gelernt haben, der eine intime Kenntnis des venezianischen Lebens verrät und aus der engen Verwandtschaft mit einem 1535 datierten Blatt ins letzte oder vorletzte Jahr seines Lebens zu setzen ist. Nachdem 1534 Jörg Breu d. J. die Malergerechtigkeit erhielt und zum Nachfolger seines Vaters in der Leitung der Werkstatt wurde,[1]) mag wohl dieser seine Mufse zu einer italienischen Reise benutzt haben.

[1]) Stiassny, a. a. O. VII. Sp. 116.



Desiderio da Settignano
Aus dem Cherubimfries an der Vorhalle der Pazzi-Kapelle zu Florenz

EINE BÜSTE DES CHRISTUSKNABEN VON ANTONIO ROSSELLINO IN DEN KÖNIGLICHEN MUSEEN ZU BERLIN

VON WILHELM BODE

Die Sammlung der italienischen Renaissanceskulpturen in den Berliner Museen ist vor kurzem durch Schenkung in den Besitz einer Kinderbüste gelangt, die etwas unter Lebensgröfse in Florentiner Sandstein ausgeführt ist. Nach der Angabe des früheren Eigentümers befand sich das Stück aufsen über der Thür eines Oratoriums auf einer Villa in der Nähe von Florenz; es soll angeblich das Bruchstück einer ganzen Figur, eines segnenden Christkindes, sein, die von ihrem Platze herabgefallen und zerbrochen sei, so dass nur noch die Büste sich erhalten habe, die seither nicht wieder an ihrem Platze aufgestellt wäre.

Dass die Büste sehr lange, wohl seit ihrer Entstehung, der freien Luft ausgesetzt war, bestätigt ihre teilweise Verwitterung, bei der man den Regenschlag deutlich erkennt. Auch macht der Umstand, dass der Kopf etwas nach unten geneigt ist, die Angabe, sie habe ursprünglich in der Lünette einer kleinen Kirchenthür gestanden, sehr wahrscheinlich. Anders verhält es sich mit der Behauptung, dass die Büste nur der Überrest einer ganzen Figur sei; denn abgesehen davon, dass der ziemlich weiche Stein, eine geringere Sorte des Macigno, bei einem Fall von dem Thürgesims auf den Boden völlig zertrümmert sein müsste, ergiebt eine nähere Betrachtung der Büste, dass diese nur als solche erdacht worden ist und nie den Teil einer ganzen Figur gebildet haben kann. Rücken sowohl wie Brust hat nämlich der Künstler nur oberflächlich angedeutet und sie, wie wir es häufig bei Büsten sehen, um einen kräftigeren Aufsatz zu bieten, nach unten zu stark vorgewölbt. Wollte man danach die Figur fertig modellieren, so würde man einen vollständig monströsen Körper erhalten. Wahrscheinlich hat sich die Fabel von der Fragmentierung gebildet, weil die Büste unten, namentlich an den Armen, etwas abgestofsen ist, und der rechte Arm vom Körper ein wenig absteht, so dass man auf eine segnende Bewegung schloss. Möglich wäre ja, dass der Künstler auch einer blofsen Büste den ganzen Arm gegeben hätte, der zum Segnen erhoben gewesen wäre; aber bei einem Florentiner Künstler des Quattrocento ist meines Wissens dafür überhaupt ein Beispiel nicht nach-

zuweisen; insbesondere liegt aber bei unserer Büste der Oberarm so nahe am Körper, dass er mit dem Ellenbogen bis unter den Brustkasten reichen würde, also wesentlich tiefer als der Büstenabschnitt ist und gewesen sein kann.

Die Annahme, dass die Büste einen jugendlichen Christus darstelle, scheint mir dagegen völlig zutreffend. Freilich hat sie nichts, was sie gerade als solchen charakterisiert; ein Heiligenschein ist nicht mehr erhalten, ja es findet sich nicht einmal, wie in der Regel, ein Loch im Hinterkopfe zur Anbringung desselben. Die Büste zeigt uns nur ein holdes Kinderköpfchen von stark individuellen Zügen. Aber dass die Florentiner Kunst den jugendlichen Christus damals mit Vorliebe darstellte und gerade so darzustellen pflegte, bezeugen verschiedene Florentiner Kinderbüsten der Zeit, in denen wir das Bildnis Christi erblicken müssen. Vor allem das flache Rundrelief, das Vasari als Werk des Desiderio in der Guardaroba der Mediceer erwähnt und das sich kürzlich im Besitz des Marchese Niccolini zu Florenz wiedergefunden hat. Hier ist der jugendliche Christus mit dem jungen Johannes, beide durch Tracht oder Nimbus unzweideutig charakterisiert, in trautem Verein dargestellt. Ganz ähnlich aufgefasst ist auch die schöne Knabenbüste im Besitz der Frau Julie Hainauer, die bisher, wie manche dieser Florentiner Knabenbüsten, als Giovannino bezeichnet wurde, die aber nach dem Kreuz in dem zugehörigen vergoldeten Heiligenschein nur als der junge Christus gedeutet werden kann, für den ein bestimmter Knabe — wahrscheinlich aus der Familie Alessandri, aus deren Besitz die Büste stammt — als Modell benutzt worden ist. Noch eine dritte, schon etwas jüngere Büste von verwandtem Charakter lässt sich durch ihr Gegenstück, den jungen, durch das Lammfell gekennzeichneten Johannes den Täufer, mit Sicherheit als die Büste des Christusknaben feststellen; diese beiden Thonbüsten, die sich im vorigen Jahre in der Versteigerung Bardini zu London befanden (Nr. 425 und 426), haben den Charakter von Arbeiten des Giovanni della Robbia aus dessen mittlerer Zeit.



Antonio del Rossellino
Christkind aus dem Madonnenrelief
K. K. Hofmuseen in Wien

Diese verschiedenen Darstellungen des Christusknaben bieten den Anhalt, um unter den Florentiner Kinderbüsten des Quattrocento noch eine Reihe als Büsten des jungen Christus zu bestimmen. Der Umstand, dass der kleine Johannes in den oben zusammengestellten Büsten wie in einer Anzahl ähnlicher Stücke stets durch seine Tracht, das Lammfell, und daneben meist auch durch herbere Züge und ernsten

Ausdruck charakterisiert ist, führt zu dem Schluss, als Giovannino regelmäfsig nur die auf solche Weise gekennzeichneten Büsten anzusehen, dagegen in den Knabenköpfen mit hübschen Zügen und freundlichem Ausdruck, bei denen am Brustabschluss nur die Andeutung eines Hemdchens oder kleinen Rockes gegeben ist, wie in einer der beiden Marmorbüsten der Chiesa dei Vanchettoni, in der Kinderbüste bei Gustave Dreyfufs in Paris und selbst in dem lachenden Knaben bei H. Benda in Wien, nicht etwa gleichfalls den jungen Johannes oder einfache Portraits, wie es bisher geschah, sondern regelmäfsig den Knaben Christus zu erkennen.[1]) Ein reines Kinderbildnis wäre der Zeit, in der das Portrait erst allmählich, und dann nur zur Verherrlichung einzelner hervorragender Persönlichkeiten, in Aufnahme kam, viel zu anspruchsvoll erschienen, während man die Portraitierung eines lieben Kindes, dessen Bild man sich zu erhalten wünschte, in dem Gemälde oder der Büste eines heiligen Knaben für eine Kirche oder Kapelle durchaus natürlich fand.



Antonio del Rossellino
Christusbüste
In der Sammlung I. M. der Kaiserin und Königin Friedrich

Diese eigenartigen Kinderbüsten sind wie kaum andere Werke der Plastik des Quattrocento geeignet, uns einen Blick in die Anschauungsweise und das Gemütsleben der Florentiner dieser Zeit zu geben. Sie zeigen, wie tief damals die religiöse Empfindung in das Volk gedrungen war und wie sich andererseits die religiösen Begriffe mit den Idealen des Familienlebens in naivster Weise vermischten. Der Zauber dieser Büsten und der verwandten Madonnendarstellungen der Florentiner Kunst im Quattrocento liegt ganz besonders in dieser naiven Verherrlichung des Familienlebens, in dem keuschen Frauenkultus und der Kinderliebe, die ungesucht daraus zu uns sprechen.

Die kleine Christusbüste, von der wir bei unserer Betrachtung ausgegangen sind, bietet zugleich den Anhalt, um der schwierigen Beantwortung der Frage nach den Künstlern dieser Kinderbüsten näher zu treten. Die Verwitterung, die an einzelnen Stellen sich mehr oder weniger stark geltend macht, hat doch den künstlerischen Charakter kaum beeinträchtigt, ja sie giebt der Büste eine besonders weiche, malerische

[1]) Wenn ein Paar solcher Büsten, die sich gleichfalls in der Bardinischen Versteigerung zu London befanden und deren Originale von A. Rossellino herzurühren scheinen (Illustr. Kat. Nr. 289 und 292), in ganz ähnlicher Weise beide mit einem Hemdchen oder Kleid drapiert sind, so dürfen wir daraus schliefsen, dass darin nicht etwa Gegenstücke vorliegen, wie es den Anschein hat, sondern dass zwei ursprünglich nicht zusammengehörige Christusbüsten im Handel zu Gegenstücken gemacht worden sind.

Erscheinung, wie sie die meisten ähnlichen Marmorbüsten nicht besitzen. Dass wir darin das Werk eines hervorragenden Florentiner Bildhauers des Quattrocento vor uns haben, zeigt der erste Blick auf das Köpfchen. Wer aber ist der Künstler? Vor ein paar Jahrzehnten würde man einfach auf Donatello bestimmt haben; gingen doch damals fast alle ähnlichen Büsten, soweit sie überhaupt beachtet wurden, anstandslos als Werke des Donatello, und auch heute noch pflegt man manche derselben dafür auszugeben. Nach unserer jetzigen Kenntnis des Künstlers können wir mit Bestimmtheit aussprechen, dass ähnliche Büsten von Donatello nicht vorhanden sind, und dass



Donatello
Johannes der Täufer
Im K. Museum zu Berlin

er solche überhaupt nicht erfunden haben kann. Sie treten erst gegen die Mitte des XV Jahrhunderts auf und sind der Ausfluss einer intimeren, mehr genreartigen Auffassungsweise, die Donatello noch fremd war. Bei der Fülle von Kinderdarstellungen, die wir von Donatello, dem eigentlichen Schöpfer des »Putto«, besitzen, liegt es freilich nahe, solche Büsten zunächst für Arbeiten seiner Hand zu halten. Aber Donatello berücksichtigt bei der Darstellung des Kindes (ähnlich wie bei seinen Frauengestalten) noch nicht das einzelne Individuum; in seiner monumentalen Richtung begnügt er sich vielmehr, den Typus zu schaffen. Wenn er ausnahmsweise einmal eine Kinderbüste modelliert, gestaltet er sie daher als Charakterkopf. Die Bronzebüste des Amor beim Duke of Westminster und die bemalte Thonbüste des jungen Johannes im Besitz des Berliner Museums sind dafür überzeugende Beispiele.

Gleich Donatellos begabtester Schüler oder Nachfolger, Desiderio da Settignano, geht neue Bahnen: ihm ist die Darstellung der individuellen Kinder- und Jungfrauengestalten die gröfste Freude; ihm sind beide so frisch und herrlich gelungen wie keinem Bildner vor oder nach ihm. Die Kinder- und Jünglingsfiguren an seinen beiden Hauptwerken in Florenz, dem Monument des Marzuppini in S. Croce und dem Tabernakel in S. Lorenzo, legen dafür beredtes Zeugnis ab und gestatten zugleich, dem Desiderio eine Reihe von Kinderköpfen, im Relief wie als Freibüsten, zuzuschreiben, bei denen die individuelle Eigenart jedesmal noch schärfer, frischer und liebenswürdiger aus-



Desiderio da Settignano
Christus und Johannes
Im Besitz des Marchese Niccolini zu Florenz

gesprochen ist. In dem Tondo des Marchese Niccolini mit den Büsten des jungen Christus, der den jungen Johannes an sich schmiegt, hat der Künstler freilich noch unter dem Einfluss Donatellos, und beim Johannes sogar in unmittelbarem Anschluss an ihn, ein paar typische Gestalten zu geben gesucht, was ihm bei dem Christus, den er selbst erfindet, schon nicht recht gelingen will. Den individuellsten Kindergesichtern, in einer Fülle und Frische, wie sie selbst die Werke des Luca della Robbia nicht aufweisen, begegnen wir dagegen schon an dem Aufsenfries der Halle vor der Cappella Pazzi mit den Medaillons von Cherubim. Sie werden freilich schon von einem kaum ein Menschenalter jüngeren Landsmann des Künstlers, von Albertini, dem Desiderio gemeinsam mit Donatello zugeschrieben; aber selbst wenn wir die völlig abweichenden Kindertypen Donatellos nicht kennten (der Cherubimfries in der Sakristei von S. Lo-

renzo und die Cherubim in der Krone der Madonnenstatue im Santo, wenig individuelle, unbelebte und beinahe mürrische Kindergesichter, liegen zum Vergleich am nächsten), würde ein Blick auf die Kindergestalten am Tabernakel von S. Lorenzo genügen, um uns zu überzeugen, dass sie dem gleichen Künstler wie diese angehören müssen und ganz eigenhändige Arbeiten seiner Hand sind. Desiderio arbeitete sie wahrscheinlich schon, als Donatello noch in Padua weilte. Auf den vollen, meist zu herzigem Lächeln oder fröhlichem Gesang geöffneten Lippen dieser stumpfnasigen Kerlchen mit schwellenden Formen und runden Pausbacken, im offenen Blick der grofsen Augen liegt die heitere Kinderseele frei und ungetrübt zu Tage, lacht die übermütige Lebensfreude des Kindes in lauter einzelnen individuellen Köpfen voll und sorglos uns entgegen.



Desiderio da Settignano
Christus als Kind
In der Sammlung Benda zu Wien

Unter den Florentiner Kinderbüsten dieser Zeit ist die berühmteste der »lachende Knabe« im Besitz von Herrn H. Benda in Wien (nach der Auffassung des Florentiner Künstlers, wie oben nachgewiesen, wohl der Christusknabe), eine Gestalt so mitten aus dem Kreis dieser Kinder der Pazzi-Kapelle, dass sie nur Desiderio gegeben werden kann und sicher derselben Zeit seiner leider nur zu kurzen Thätigkeit angehört. Eine jugendliche Johannesbüste im Besitze von Herrn Rudolt Kann in Paris (früher bei Sir Charles Robinson in London) und die gröfsere Büste im Museo Nazionale zu Florenz, aus der Guardaroba der Mediceer stammend und auch nach der Tracht schon ein reines Portrait, sind gleichfalls mit den Gestalten an seinen Monumenten ganz übereinstimmende Arbeiten von Desiderios Hand; sie zeigen die Dargestellten jedoch schon über das Knabenalter hinaus, als heranwachsende Jünglinge, und haben daher wieder ihren eigenen Charakter. Bei anderen Knabenbüsten kann man schon zweifelhaft sein, ob sie noch Desiderio oder schon einem seiner Nachfolger angehören. Für die an sprechender Individualität bei voller Wahrung des ganzen Reizes frischer Kindlichkeit vielleicht hervorragendste unter allen diesen Kinderbüsten, die Marmorbüste im Besitz von M. Gustave Dreyfufs in Paris, die früher gleichfalls als ein Werk Donatellos galt, dürfen wir mit grofser Wahrscheinlichkeit noch Desiderio als Künstler nennen. Die leichte, freie Haltung, die weiche Modellierung des Fleisches, die Drapierung der Büste mit einem herabfallenden Hemdchen, die sprechend geöffneten

Lippen, der lebendige Blick, die leichte malerische Anordnung des Haares: alles redet die Sprache Desiderios, wie wir sie in seinen grofsen Monumenten und in der Büste bei H. Benda kennen lernten. Ähnliches gilt von der sehr verwandten Marmorbüste eines Knaben (des jungen Christus, wie die vorgenannte Büste) in der Chiesa dei Vanchettoni in Florenz, mit einigen Einschränkungen vielleicht auch noch von einer Büste in französischem Privatbesitz, bei der der eine Arm ganz freigelassen ist. Doch kann namentlich bei der letzteren Büste schon ein dritter Künstler mit in Betracht kommen, der, obgleich ein Altersgenosse, doch auf den Schultern von Desiderio steht: Antonio Rossellino.

Wir besitzen von Antonio eine Reihe gröfserer Monumente, wie das Denkmal des Kardinals von Portugal, den Piccolomini-Altar in Montoliveto zu Neapel, den Sebastian-Altar in Empoli, den Marcolinus-Sarkophag im Museum zu Forli u. a. m., sowie eine gröfsere Zahl von Madonnenreliefs, in denen der Künstler sich in der Darstellung des Kindes als Cherub oder Engel im Kindes- wie im Knaben- und Jünglingsalter nach Herzenslust ergangen hat. In ihnen besitzen wir ein reiches Material, aus denen wir Antonios Anteil an den Florentiner Kinderbüsten der Zeit nahezu mit Sicherheit bestimmen können. Danach dürfen wir dem Künstler einen beträchtlichen Teil dieser Büsten, vielleicht sogar die Mehrzahl, zuschreiben. Die vollen Gesichter mit dem freundlichen Ausdruck, dem stark geschwungenen Mund, dessen Oberlippe in der Mitte regelmäfsig etwas vorhängt, dem schön geordneten Haar, das vorn in die Stirn hineinfällt, dem sorgfältig angeordneten Gewand verraten ein Geschlecht, das den Kindergestalten Desiderios nahe verwandt ist, aber bei dem an die Stelle der zwanglosen Natürlichkeit und ausgelassenen Kindeslust schon ein gesetzteres Wesen, Bravheit und Behäbigkeit getreten sind. Die kleine Johannes-Büste in der Chiesa dei Vanchettoni, die schöne Knabenbüste, der junge Christus, im Besitz von Frau Hainauer, die sympathische Martelli-Büste in der Gestalt eines jungen Johannes unter Donatellos Namen, die wie das Gegenstück zu dieser Christus-Büste erscheint, sind, nach der Übereinstimmung mit den Kinderdarstellungen in seinen beglaubigten Werken, charakteristische Arbeiten Rossellinos. Mit ihnen hat auch die kleine Christus-Büste



Desiderio da Settignano
Christus als Kind
Im Besitz von M. G. Dreyfufs in Paris

in Pietra di macigno, die jetzt für das Berliner Museum erworben ist, die engste Beziehung, so dass ihre Zurückführung auf Antonio keinem Zweifel unterliegen kann. Vor den meisten Marmorwerken des Künstlers, namentlich aus der späteren Zeit, hat sie den Vorzug, dass sie nicht, wie diese, bald von dem einen, bald von dem anderen Marmorarbeiter ausgeführt ist, was jene Büsten untereinander und in ihrem künstlerischen Wert zum Teil recht ungleichmäfsig macht, sondern dass sie eine eigenhändige Arbeit ist, die Antonio ohne besondere Vorarbeiten flott, dem dekorativen Zweck entsprechend, in dem beim Bruch noch weichen Stein ausgeführt hat. In einer der Madonnen finden wir dasselbe Kind in etwas anderer Haltung, in dem Marmorrelief der Kaiserlichen Hofmuseen zu Wien. Auch eine kleine, für Antonio Rossellino sehr charakteristische Bronzebüste des Christusknaben, im Besitz Ihrer Majestät der Kaiserin Friedrich (vielleicht nur ein Bronzeguss über ein Marmororiginal), ist unserer Büste aufserordentlich ähnlich. Ein paar naive Köpfchen von ganz jungen kahlköpfigen Kindern stehen wenigstens dem Antonio Rossellino noch nahe; so das Bronzeköpfchen im Berliner Museum, von dem auch sonst noch einige Exemplare vorkommen, und der höchst individuelle Kinderkopf in bemaltem Stuck im Museum zu Lyon, wohl die Nachbildung einer Bronze.



Antonio del Rossellino
Christus als Kind
In der Chiesa dei Vanchettoni zu Florenz

Antonios älterer Bruder, Bernardo Rossellino, den wir als seinen Lehrer ansehen dürfen, hat in seinen späteren Arbeiten gelegentlich schon so holdselige jugendliche Köpfe, dass er auch einmal eine solche Knabenbüste angefertigt haben könnte. Da seine Gestalten noch gebunden sind und einen, etwas befangenen, ernsten Ausdruck haben, so könnte etwa ein Kopf wie der Profilkopf eines Knaben in Pietra di macigno im Louvre (Nr. 351), wieder eine Darstellung des jugendlichen Christus, für Bernardo in Betracht kommen; doch ist dieser so fein durchgebildet, auch in der zierlichen Faltengebung des Gewandes, dass eher der junge Antonio Rossellino als Urheber anzusehen ist.

Eine dieser jugendlichen Christus-Büsten lässt sich schon auf einen der grofsen Künstler aus der ersten Epoche der Frührenaissance, auf Luca della Robbia, zurückführen: die Knabenbüste in mehrfarbig bemaltem und glasiertem Thon, die



ANTONIO DEL ROSSELLINO

CHRISTUS ALS KIND

SANDSTEINBÜSTE IM K. MUSEUM ZU BERLIN

das Museo Nazionale in Florenz besitzt. Die volle Meisterschaft und das hohe Gefühl für Schönheit und Grazie, die Luca in seiner Darstellung der Kinder überhaupt kennzeichnen, sind hier mit einer Frische und Feinheit der Beobachtung in der Wiedergabe der Individualität verbunden, die diese Büste den besten Portraits von Desiderio mindestens ebenbürtig an die Seite rückt. Solcher Büsten von Luca und wohl auch von seinem Neffen Antonio, die leider durch ihre Zerbrechlichkeit sehr der Zerstörung ausgesetzt waren, gab es gewiss eine Anzahl. Darauf weist nicht nur die besondere Befähigung beider Künstler und ihre Freude an der Kinderdarstellung: auch der Umstand, dass uns von der jüngsten Generation der Robbia-Familie, wahrscheinlich von Giovanni, noch ein paar solcher Büsten erhalten sind, die oben schon erwähnt wurden, lässt darauf schliefsen; denn diese Künstler lebten im wesentlichen von den Errungenschaften ihrer grofsen Vorgänger und waren grade nach dieser Richtung besonders unselbständig.



Antonio del Rossellino
Christus als Knabe
Im Besitz von Frau Julie Hainauer zu Berlin

Wenn wir von ähnlichen archaisierenden Nachzüglern absehen, so schliefst die Reihe der Bildhauer, die solche Kinderbüsten angefertigt haben, schon mit dem Künstler, der die meisten von ihnen gearbeitet hat, mit Antonio Rossellino. Weder von Benedetto da Majano, dessen untersetzte Kindergestalten mit ihrem herzig kindlichen, regelmäfsig noch ganz individuellen Ausdruck, mit dem kurzen Hals, den Pausbacken und den kurzen Locken ihn wohl dazu befähigt erscheinen lassen, noch von Mino da Fiesole, der bei seiner scharf ausgebildeten, zur Manier neigenden Richtung diese Veranlagung weniger besafs als seine Florentiner Zeitgenossen, noch von Matteo Civitale oder Andrea del Verrocchio, von dem wir die köstlichsten Kindergestalten besitzen, sind uns Büsten dieser Art erhalten. Bei dem einen oder dem anderen dieser Künstler mag der Zufall daran Schuld sein: die Zerstörung, der wohl die Mehrzahl dieser kleinen plastischen Kunstwerke bei der jahrhundertelangen Gleichgültigkeit gegen dieselben anheimgefallen sind, oder mangelnde Aufträge nach dieser Richtung. Im allgemeinen haben wir jedoch in der veränderten Auffassungsweise der Zeit den Grund zu suchen, dass solche Kinderbüsten in den letzten beiden Jahrzehnten des Quat-

trocento kaum noch vorkommen. Jene naive volkstümliche und doch so intime Anschauungsweise, die dem Künstler gestattete, als Modell für den jugendlichen Christus oder für den kleinen Johannes, den Schutzheiligen von Florenz, den ersten besten hübschen Knaben aus der Familie, die den Auftrag darauf gegeben hatte, zu portraitieren, musste allmählich einer strengeren kirchlichen Auffassung weichen. An



Luca della Robbia
Christus als Knabe
Im Museo Nazionale zu Florenz

die Stelle der anmutigen Knaben Christus und Johannes trat die Darstellung des Dulders und des Bufspredigers; die Reformation in Florenz, mit Savonarola an der Spitze, der solche Portraits in Heiligengestalten sogar von der Kanzel herab geifselte, und die Bewegung gegen jene angebliche Profanierung, die daraus hervorging, machten dem unschuldigen Naturalismus mit seiner naiven Freude an der Natur und Natürlichkeit, an der schlichten, absichtslosen Wiedergabe der Wirklichkeit, deren reizvollste Schöpfungen gerade diese köstlichen Darstellungen des Kindes sind, ein rasches Ende

DIE STILENTWICKELUNG DER ROMANISCHEN SKULPTUR IN SACHSEN

VON ADOLPH GOLDSCHMIDT

Mit den Schlagworten *romanisch* und *gotisch* ist es nicht leicht, in der deutschen Skulptur des XIII Jahrhunderts zu schalten. In der Architektur sind die mafsgebenden Kennzeichen deutlicher, in der Skulptur und Malerei aber kann man schwanken. Deutschland erhielt die gotischen Anregungen aus Frankreich, und der Grad dieser Anregungen ist eben in den verschiedenen Werken und Kunstgebieten verschieden stark; es finden sich Skulpturen, deren Genossen in Frankreich gotisch heifsen, an Bauten, die ihrem Charakter nach noch romanisch sind, und man kann sich veranlasst fühlen, auch sie nun als romanisch zu bezeichnen, wie am südlichen Querschiff des Strafsburger Münsters, im Chor des Magdeburger Domes und an der Freiberger goldenen Pforte. Diese Figuren aber sind weder rein romanisch noch rein gotisch, sie sind eben eine Mischung der älteren einheimischen Kunst mit den Erzeugnissen französischer Gotik, und der Ausdruck ist daher nicht treffend, wenn man sie schlechthin als Blüte der romanischen Skulptur bezeichnet. Der monumentale Stil der Gotik hat bereits mitgeholfen, sie zu gestalten.

Einer passenden Namengebung muss eine sorgfältige Analyse dieser Skulpturen vorangehen, die sich am besten in den sächsischen Ländern durchführen lässt, wo sich zwischen Weser und Elbe, von Hildesheim bis Freiberg a. d. Mulde, im XII und XIII Jahrhundert für die Skulptur eine besonders reiche Schaffensstätte bot; der Versuch, Altes und Neues, Einheimisches und Fremdes zu trennen, verspricht hier schon wegen der gröfseren Fülle von Material guten Erfolg.

Nachdem die Plastik der ottonischen Zeit am Ende des XI Jahrhunderts verkümmert war, bewegte sich in Sachsen die Skulptur auf einem sehr niedrigen Niveau, von dem sie erst am Ende des XII Jahrhunderts emporstieg. Es lassen sich vom XII bis in den Anfang des XIII Jahrhunderts drei verschiedene Stile trennen, die auch zeitlich einander folgenden Entwickelungsstufen entsprechen.

Der ersten Gruppe gehören z. B. folgende Denkmäler an:

Quedlinburg, Schlosskirche, Grabsteine von Äbtissinnen;
Magdeburg, Dom, Grabfigur des Bischofs Friedrich von Wettin, aus Bronze;
Hildesheim, Michaelskirche, Stuckreliefs der Seligpreisungen;
Kloster Gröningen, Figuren an der Brüstung der Westempore;
Gernrode, Stiftskirche, Skulpturen der heiligen Grabkapelle.

Das Gemeinsame all dieser Figuren besteht darin, dass die Modellierung nur im allergröbsten stattfindet; der Faltenwurf wird nur durch eingeschnittene Linien oder durch schematisch übereinandergeschichtete flache Falten mit Zickzackkontur

ausgedrückt, die Körper sind steif und die Bewegungen der Glieder eckig und mit möglichster Vermeidung jeder Verkürzung. Die Köpfe sind ausdruckslos mit grofsen glotzenden Augen und nur durch Haar und Bart in oberflächlicher Weise unterschieden. Dieser Stil füllt den gröfsten Teil des XII Jahrhunderts aus.

Aus der Reihe der Äbtissinnen in der Schlosskirche zu Quedlinburg gehören drei hierher.[1]) Ihren wohlerhaltenen Inschriften nach sind es die Platten der Äbtissinnen Adelheid (gest. 1044; Fig. 1), Beatrix (gest. 1062) und Adelheid II (gest. 1095). Alle drei aber sind einander so gleich, dass sie gleichzeitig angefertigt sein müssen, also frühestens beim Tode der dritten, 1095. Wahrscheinlicher aber noch ist, dass ihre Entstehungszeit nicht vor 1129 fällt, da ein Brand die Kirche stark beschädigte und die Neuweihe nach einer Wiederherstellung als eine passende Gelegenheit erscheint, gleichzeitig eine ganze Gräberreihe herstellen zu lassen. Während das Bronzegrabmal Rudolfs von Schwaben (gest. 1080) in Merseburg uns noch den Ausläufer der höherstehenden Kunst des ottonischen Zeitalters zeigt, stehen diese Grabdenkmäler auf der Stufe tiefsten Verfalls.



Fig. 1
Grabstein der Äbtissin Adelheid I
In der Schlosskirche zu Quedlinburg

Ihnen folgt zeitlich das Bronzegrabmal des Erzbischofs Friedrich von Wettin (gest. 1152) im Dom zu Magdeburg (Fig. 2). Dieses Denkmal nimmt in der Kunstgeschichte noch immer eine falsche Stellung ein. Gewöhnlich geht es unter dem Namen Erzbischof Giselers (gest. 1004), während man ein zweites, späteres Bronzegrabmal ebenda mit Friedrich bezeichnet. Schnaase setzt die Entstehung demzufolge um 1004,[2]) Springer, der sich wegen der kleinen Gestalt des Dornausziehers unter der Fufsplatte eingehender mit dem Werke beschäftigt, in die erste Hälfte des XI Jahrhunderts.[3]) Bode benennt es auch Giseler, setzt aber die Entstehung erst um die Wende vom XI zum XII Jahrhundert;[4]) ihm schliefst sich auch neuerdings noch Hermann Schweitzer an.[5]) Nun steht aber erstens in der Grabinschrift, die allerdings keinen Namen enthält, als Todesdatum der 15. Januar, an welchem Tage nicht Giseler, sondern

[1]) Abgebildet in W. Haase und Fr. Quast, Die Gräber der Schlosskirche zu Quedlinburg. Aufnahme der Meidenbauerschen Messbildanstalt. Vergl. Bode, Geschichte der deutschen Plastik S. 30.

[2]) Schnaase, Gesch. d. bildenden Künste, Bd. IV, S. 667.

[3]) Springer, Bilder aus der neueren Kunstgeschichte, Bd. I, S. 12.

[4]) Bode, a. a. O. S. 29.

[5]) Hermann Schweitzer, Die mittelalterlichen Grabdenkmäler in den Neckargegenden u. s. w. 1899. Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Heft 14, S. 11.

Friedrich von Wettin (1152) starb, und zweitens kommt eine vollständig übereinstimmende Bischofsfigur mehrmals auf den Korssunschen Thüren in Nowgorod vor, die in den ersten Jahren der Regierung Wichmanns, des Nachfolgers Friedrichs, in Magdeburg zwischen 1152 und 1156 hergestellt sind (Fig. 3). Die Thürfiguren zeigen eine fast identische Form und eine genau gleiche Behandlung des Ciseleurs an Ohren und Haaren, so dass derselbe Künstler für beide anzunehmen ist.[1]) Steht es somit fest, dass es sich hier um das ungefähr 1152 entstandene Grabmal Friedrichs handelt, so ist die notwendige Folge, dass das jüngere Magdeburger Bronzegrab (Fig. 4)



Fig. 2
Grabmal des Bischofs
Friedrich v. Wettin
Im Dom zu Magdeburg



Fig. 3
Bischof von den
Korssunschen Thüren
in Nowgorod



Fig. 4
Bronzegrabplatte
eines Bischofs
Im Dom zu Magdeburg

nicht eben dieser Friedrich sein kann, wie gewöhnlich angenommen wird, sondern frühestens den folgenden Erzbischof Wichmann (gest. 1192) oder den nächstfolgenden

[1]) In der Sitzung der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft in Berlin vom 26. Nov. 1897 wies ich bereits darauf hin. Wenn man, wie Springer, in dem kleinen Dornauszieher zu Füfsen des Magdeburger Bischofs eine Beziehung zur Antike sieht, so ist diese dem veränderten Datum gemäfs hier nicht mehr, wie Springer es thut, als Nachleben in ottonischer Zeit anzusehen, sondern eher als eine erste Regung des erneuten Interesses im XII Jahrhundert. Für die Herstellung der Photographie des Bischofs nach dem Abguss der Korssunschen Thüren im Germanischen Museum bin ich Herrn Direktor Bezold zu Dank verpflichtet.

Ludolf (gest. 1205) darstellen kann. Dieses Grabmal gehört auch bereits dem folgenden Stil an.

Dagegen sind noch von gröfster Unentwickeltheit die Reliefs der 9 weiblichen Gestalten mit Schriftbändern im südlichen Seitenschiff der Michaelskirche in Hildesheim an den Wandzwickeln über den Kapitellen. Die Ähnlichkeit mit den Äbtissinnen von Quedlinburg ist sehr grofs, auch die Kleidung dieselbe, eine in der Hüfte gegürtete Ärmeltunika und eine kurze Pänula mit Gesichtsausschnitt.[1]) Ein bestimmtes Datum steht nicht fest, doch ist anzunehmen, dass 1164, als man nach dem Brande urkundlich die Säulenkapitelle restaurierte, auch diese unmittelbar auf ihnen stehenden Stuckreliefs angebracht wurden, zugleich mit den Stuckdekorationen in den Bogenleibungen zwischen ihnen.



Fig. 5
Relief der Westempore
Im Kloster Gröningen

In den Figuren Christi (Fig. 5) und der Apostel an der Brüstung der Westempore der Kirche von Kloster Gröningen in der Nähe von Halberstadt[2]) ist die Behandlung allerdings ein gutes Teil plastischer, der Bildhauer begnügte sich auch nicht mehr mit Einritzung der Falten, und die Absicht einer Belebung tritt darin hervor, dass jedem der Apostel eine etwas andere Lage des Mantels und eine verschiedene Haltung der Hände und des Buches gegeben wird; aber die Drapierung ist noch äufserst schematisch, und die Beine sind immer ganz gleichmäfsig gerade nebenein-

[1]) Der ganz verständnislose moderne Anstreicher dieser Figuren hat ihnen noch einen Mantel hinzugemalt und ihre geöffneten Augen durch einen Strich in geschlossene verwandelt.

[2]) Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen, Heft XIV, Kreis Oschersleben, S. 94 ff. — In der Mitte thront der Christus des Jüngsten Gerichts auf dem Regenbogen mit entblöfsten Wundenmalen. Über seine Handgelenke sind Schriftbänder gelegt, welche einst die Sprüche des Gerichts »Venite benedicti ...« und »Ite maledicti ...« trugen. Zu beiden Seiten safsen die jetzt nicht mehr ganz vollzähligen Apostel, und die Malerei des Mittelschiffs, deren Spuren an Bogen und Zwickeln noch zu sehen sind, vervollständigten vielleicht den Cyklus zur Darstellung des Jüngsten Gerichtes. Die Skulpturen zeigen noch die Reste alter Bemalung, aufser dem roten Untergrunde das Hellblau der Tunika und das Rot des Mantels an einem der Apostel.

ander gesetzt. Man ist geneigt, diese Skulpturen eben wegen jener Versuche zur Belebung zeitlich später anzusetzen als die bisher genannten, vielleicht um 1170.

Auf ähnlicher Bildungsstufe befinden sich die figürlichen Reliefs der heiligen Grabkapelle in der Stiftskirche zu Gernrode.[1]) Die weibliche Figur an der Westseite zeigt noch deutlich den Zusammenhang mit den Quedlinburger Äbtissinnen, ist aber schon freier und runder gestaltet, und bei der Christusgestalt an der Nordseite (Fig. 6) treten schon reichere Motive auf in dem flatternden Mantelende und der etwas gesuchteren Gestaltung der eingeschnittenen Falten. In dieser Figur sehen wir schon einen leisen Hinweis auf die nächste Stilrichtung, und so wird man wohl nicht fehlgehen, wenn man auch sie schon in das letzte Drittel des XII Jahrhunderts setzt.

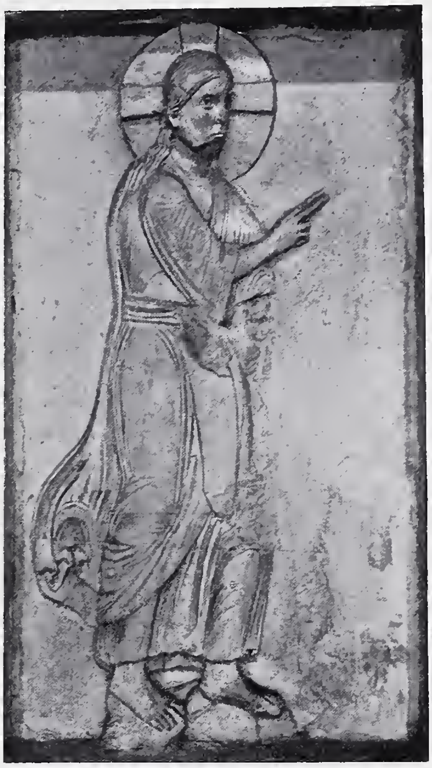


Fig. 6
Segnender Christus
In der Stiftskirche zu Gernrode

Am Ende dieses Jahrhunderts, im letzten Jahrzehnt, beginnt nun plötzlich in Sachsen eine starke Bewegung. Fast ungestüm sucht man sich von den steifen, schematischen, leblosen Formen freizumachen, Ausdruck in die Köpfe und natürliche Bewegung in die Gewandung zu bringen. Auch für diese Anfänge lässt sich eine Gruppe zusammenstellen.

Wieder geht man am besten von den Grabsteinen aus. Es gehören in diese Zeit der des Bischofs Adelog (gest. 1190) von Hildesheim (Fig. 7) in der Domgruft, derjenige der Äbtissin Agnes (gest. 1203) von Quedlinburg in der Schlosskirche[2]) und das zweite Magdeburger Bronzegrab (Fig. 4), welches, wie wir oben sahen, entweder dem Erzbischof Wichmann (gest. 1192) oder Ludolf (gest. 1205) gewidmet sein muss. An der Statue Adelogs fällt vor allem die scharfe individualisierende Ausarbeitung des Kopfes auf, die durch eine ungeheure Kluft von dem früher Geleisteten getrennt wird; dem entspricht die sorgfältige Beobachtung der Hände, während die Falten von Tunika und Kasel noch in schematischen Streifen und Zickzack verlaufen, allerdings in vollerer Ausrundung als bisher. Der Quedlinburger Grabstein zeigt ebenfalls in der Hauptsache noch einen fast symmetrischen, aber schon freier im Relief behandelten Faltenwurf, dazwischen aber am Halssaum und am vorn herabhängenden Teil der Pänula ein feines paralleles Gefältel, dessen Kanten bei den Biegungen sich richtig überschneiden. Solches Gefältel bildet fortan das Hauptmittel des Künstlers zur Ausgestaltung der Gewandung; und bei dem Magdeburger Bronzebischof (Fig. 4) sehen wir es vollständig entwickelt. Umfangreichere Skulpturen schliefsen sich eng an diese Grabmäler an. So ist offenbar von der gleichen

[1]) Puttrich, Denkmale der Baukunst des Mittelalters im Königreich Sachsen, Bd. I.

[2]) Abbildung bei Haase und Quast, a. a. O.

Künstlerhand wie das Adelog-Grabmal auch das mit Recht gerühmte Thürfeld an der Hildesheimer St. Godehardskirche mit dem Brustbild Christi zwischen den Heiligen Godehard und Epiphanius, das demgemäfs wohl auch am Ende des Jahrhunderts entstanden sein wird. Die ganz gleiche Behandlung der Bischofsköpfe giebt hierfür den Beleg (Fig. 8). Der Christuskopf ist von hervorragender Schönheit (Fig. 9 und 10) und dieses Tympanon das erste bedeutendeMonumentalwerk einer neuen Zeit in Sachsen.[1])



Fig. 7
Grabstein des Bischofs Adelog in der Domgruft zu Hildesheim

Wie mit dem Adelog-Grabmal das Godehard-Tympanon, sind mit dem Magdeburger Grabmal die Chorschranken der Michaelskirche in Hildesheim nahe verwandt.[2]) Da auf ihnen der erst 1192 kanonisierte Bernward einen Nimbus zeigt, können sie nicht vor diesem Datum entstanden sein. Sie zeigen dieselbe Art des feinen Gefältels, das sich in Parallelen hinzieht, in herabhängenden Biegungen sich überschneidet, sich auch öfters unmotiviert staut oder zusammenschiebt, wozu schon ein Vorklang in den Gernroder Figuren zu bemerken war. Diese grofsen Reliefs der Madonna und Heiligen werden darin noch übertroffen von kleineren Scenen aus den Evangelien, die sich früher vermutlich auch an den Abschlusswänden des Chores befanden, beim Einbruch des südlichen Turmes zerstört wurden und von denen Fragmente bei Bauarbeiten aufgefunden und im Museum der Andreaskirche



Fig. 8
Ausschnitt aus dem Portalrelief der Godehardskirche in Hildesheim

---

[1]) Abbildung bei Hasak, Gesch. d. deutschen Bildhauerkunst S. 28. Bode, Gesch. d. deutschen Plastik, S. 42, ist geneigt, dieses Tympanon erst in die Mitte des XIII Jahrhunderts zu setzen, doch halte ich das wegen seiner engen Verwandtschaft mit dem Adelog-Denkmal für unmöglich, welches schon wegen der noch ziemlich bewegungslosen Gewandung ganz früh in der hier besprochenen Stilperiode, die auch dem Todesdatum entspricht, angesetzt werden muss.

[2]) Abbildung einzelner Teile bei Max G. Zimmermann, Kunstgeschichte I, S. 484; Weese, Die Bamberger Domskulpturen, Abb. 4 und 5.



Fig. 9
Christusrelief
Vom Portal der Godehardskirche in Hildesheim
Nach einem Abguss vor der Renovation



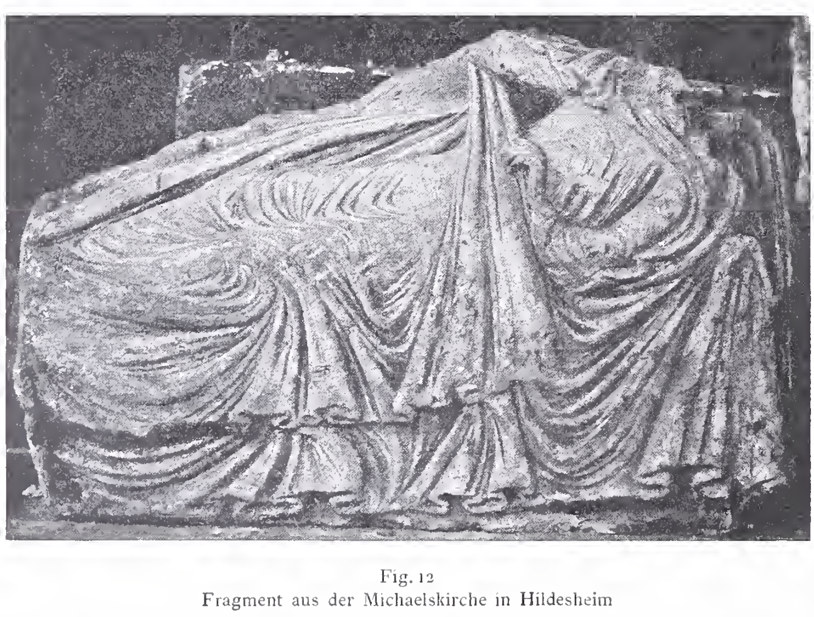
Fig. 10
Byzantinisches Christusrelief
Im South Kensington-Museum in London
Vergrößert

aufgestellt sind. Die Draperie einer im Bett liegenden Frau ist dafür charakteristisch (Fig. 12).[1]) Diese schon an Übertreibung leidende Belebung der Gewandflächen setzt sich fort an den Chorschranken der Liebfrauenkirche in Halberstadt. Sie sind wohl ein wenig später als die Hildesheimer, aber noch ganz in den Anfang des XIII Jahrhunderts, zu setzen (Fig. 13).[2]) In den Figuren Christi, der Maria und der Apostel zeigt der Künstler unverhohlen seine Sucht, die Gewandung durch paralleles und geschwungenes Gefältel in Bewegung zu setzen, die Köpfe ausdrucksvoll und wechselnd zu gestalten, die Stellung und Gesten der einzelnen Personen möglichst zu variieren.



Fig. 11
Vergröfserter Ausschnitt aus einer byzantinischen Elfenbeinplatte Im South Kensington-Museum zu London

Man sieht also, wie in diesem engen Zeitraum von etwa 1190—1210 ein plötzliches Erwachen stattfindet, ein Erkennen der Unwahrheit und Starrheit des bis-


Fig. 12
Fragment aus der Michaelskirche in Hildesheim

[1]) Dazu gehört ein Fragment des Abendmahls, der Zuführung der Eselin zum Einzug Christi in Jerusalem und in Stil und Gröfse etwas abweichende Bruchstücke der drei Frauen am Grabe.

[2]) Photographien der einzelnen Figuren bei Louis Koch in Halberstadt. Abbildungen bei Hasak, Gesch. d. deutschen Bildhauerkunst S. 17—19.

her Geschaffenen, eine aufsergewöhnlich grofse Steigerung in dem Bedürfnis, die Darstellungen lebenswahrer, eindringlicher, reicher zu gestalten.

Dem liegt natürlich ein inneres Wachstum der künstlerischen Anschauung und des künstlerischen Vermögens zu Grunde; aber besafsen die Bildhauer in sich selbst die Mittel, solche plötzlich gesteigerten Bedürfnisse zu befriedigen? Die alte Lehrmeisterin, die Antike, die nicht nur in der Renaissance, sondern auch im Mittelalter immer wieder ihre Kraft bewies, half ihnen, aber nicht in ihrer reinen Gestalt, sondern in byzantinischer Umformung. Die byzantinische Kleinkunst bildete gleichsam die Konserven der Antike im Mittelalter, deren man sich zur Zeit der Not bediente. Eine Wandlung im Ausdruck der Köpfe, wie er von dem Christus in Kloster Gröningen (Fig. 5) zu dem am Portal von St. Godehard in Hildesheim stattgefunden hat, ist bei dem kurzen Zeitunterschied von vermutlich nur 20 Jahren nicht ohne äufsere Hilfsmittel denkbar. Dass diese von byzantinischen Vorbildern geliefert wurden, zeigt deutlich eine Vergleichung des Hildesheimer Kopfes mit dem Christustypus byzantinischer Elfenbeinplatten des X bis XII Jahrhunderts, z. B. mit dem aus einer Platte herausgeschnittenen thronenden Christus im Kensington-Museum in London[1] (Fig. 9 und 10). Alles, was der Hildesheimer Kopf gegenüber den älteren wie dem von Kloster Gröningen Neues bringt, ist in dem griechischen vorhanden, das stark gewellte Haar und der krause Vollbart, die höhere, stark modellierte Stirn und das höher darüber entwickelte Haar, die stark hervorstehenden Augenknochen mit den mehr giebelförmig als halbrund gestalteten Brauen, die wirklich plastisch ausgearbeiteten Augenlider, die tiefen Züge neben der Nase und die sorgfältige Modellierung der Lippen. Und wenn man den Kopf des Bischofs Adelog (Fig. 7), der von demselben Meister herrührt, neben einen byzantinischen stellt (Fig. 11), so sieht man auch hier, wie sehr jener sich in der Bildung der Nase mit den hochliegenden etwas aufgeblähten Nasenlöchern und den tiefen Furchen zur Seite, in dem Mund mit den erweiterten Mundwinkeln und der in der Mitte stark gesenkten Oberlippe nach einem solchen Vorbild gerichtet hat. Derartigen Werken suchte man eben abzulesen, was man selbständig an Ausdrucksmitteln nicht besafs. Erst mit ihrer Hilfe schöpfte man freier aus der Natur.



Fig. 13
Von den Chorschranken
der Liebfrauenkirche zu Halberstadt

Tritt dies auch nicht überall so deutlich hervor, so kann man doch auch bei den Köpfen der Hildesheimer und Halberstädter Chorschranken die den byzanti-

[1]) Maskell, Ancient and Mediæval Ivories in the South Kensington Museum p. 110; Graeven, Elfenbeine, Lief. I Nr. 61.



Fig. 14
Gewandmotive aus byzantinischen Elfenbeinreliefs

nischen Köpfen entlehnten Züge, wenn auch versteckter, bemerken. Trotzdem die Köpfe in ihrer Gesamterscheinung einen ganz eigenen Charakter angenommen haben, so kann man doch die Verwendung der einzelnen Gesichtsmotive beobachten und sieht auch häufig noch eine Gesamtähnlichkeit durchschimmern, wie z. B. bei dem Jakobus und dem Simon in Halberstadt mit dem Paulus und Petrus byzantinischer Reliefs, etwa des Harbaville-Triptychons im Louvre.[1])

Was sich an den Halberstädter Aposteln aber weit deutlicher wahrnehmen lässt als die Beziehung der Köpfe zu griechischen Vorbildern, ist die Benutzung byzantinischer Gewandmotive, wie die Elfenbeinreliefs sie darboten. Wer eine Reihe solcher vom X bis XIII Jahrhundert im Abendland eingeführten Elfenbeine mustert, der wird sehr bald bemerken, dass aufser den einfach vertikalen oder horizontalen Falten des herabfallenden oder des umgeschlagenen Mantels eine bestimmte Reihe von besonderen, sich aber stets wiederholenden Motiven zur gröfseren Abwechslung und Bereicherung dienen. Es sind dies:

1. das über das Armgelenk fallende, vom Stuhl aufgehaltene und daher in schlängelnden Falten sich zusammenbiegende Mantelende, welches fast immer neben der linken Hand des thronenden Christus wiederkehrt;
2. der über die Schulter geworfene Mantel, dessen Saum am Oberarm aufgerafft eine dachförmige Falte bildet, wie sie sich stereotyp bei der Madonna wiederholt, aber auch bei anderen Figuren vorkommt;
3. die vom Mantel umrahmte Hand beim segnenden Christus wie auch bei den einzelnen Heiligengestalten;
4. der in die Umgürtung eingeschobene Ärmelbausch, besonders bei Christus und beim Johannes neben dem Kruzifix typisch.

Kleinere weniger auffallende Motive sind der umgeschlagene Gewandsaum und die sackförmige Hängefalte.

Diese Motive hatte das frühe Mittelalter schon vielfach aus der antiken und der byzantinischen Kunst übernommen, und zwar in einfacher, nachahmender Form; im Verfall der deutschen Kunst aber seit der zweiten Hälfte des XI Jahrhunderts waren sie entweder ganz verschwunden oder zu linienhaften Andeutungen erstarrt. Die sich belebende Kunst vom Ende des

[1]) Abbildung bei Molinier, Ivoires, Pl. IX.

XII Jahrhunderts griff nun wieder zu diesen alten Motiven, kopierte sie aber nicht streng, sondern übertrieb und verschnörkelte sie in ihrem Übereifer.

Es ist interessant, die Elfenbeinmotive und ihre Verwendung bei den Halberstädter Aposteln nebeneinanderzustellen (Fig. 14 und 15).

1. Der gewellte, auf den Stuhl fallende Mantelzipfel erhält statt der einfachen Schlinge eine doppelte oder windet sich in ungerechtfertigter Weise in gezwungenen Kurven.
2. Die Dachfalte an der Schulter neben den die Brust schräg überschneidenden Mantelfalten wird kopiert, aber die Zahl der kleinen Dreiecke der herabfallenden Stoffseiten vermehrt; auch begnügt sich der Deutsche nicht mit der Wiedergabe des einfachen byzantinischen Motivs, sondern er wiederholt es ähnlich mehrmals untereinander.
3. Die Hand, die bei dem Byzantiner aus der Mantelhülle einfach herausragt, wird von dem deutschen Künstler mit komplizierteren Mantelwindungen ganz umrahmt.
4. Der einfach umgeschlagene und in die Gürtung eingeschobene Ärmelbausch wird in seinen Falten stark multipliziert und gleichzeitig ein anderer Mantelzipfel noch daneben eingesteckt.

Der Deutsche glaubte den Byzantiner noch zu übertreffen an Lebendigkeit und Bewegung, wenn er die Motive verdoppelte und verdreifachte, wenn er die Zahl der Falten vermehrte und ihrem Verlauf einen extravaganten Schwung gab. Aus der Versetzung der Motive und ihrer Verknüpfung durch gerade und geschwungene Faltenbündel, der Einschiebung von herabhängenden Faltenbauschen setzen sich die Figuren zusammen. Die physikalische Möglichkeit solcher Gewandlagen wurde zwar nicht aufser acht gelassen, aber sie scheint etwas Sekundäres, dem Reichtum der Linienbewegung Untergeordnetes. Das zeichnerische und dekorative Element herrscht stark vor und lässt eine einfach plastische Gestaltung der Figuren mit Ausnahme der Köpfe nicht recht aufkommen. Bei



Fig. 15
Gewandmotive der Halberstädter Apostel

komplizierten Stellungen des Körpers sind auch sonderbare Verrenkungen wie bei den übergeschlagenen Beinen des Simon nicht ausgeschlossen.

Dieselbe Aufnahme und Verarbeitung byzantinischer Motive zeigt auch die Malerei in Deutschland seit dieser Zeit. Noch leichter wurde es ihr als der Plastik, mit den kopierten Motiven zu schalten, und vielfach wird sie ihr darin vorangegangen sein. Am Rhein setzt schon um die Mitte des XII Jahrhunderts in den Wandmalereien zu Schwarzrheindorf diese Wiederaufnahme der byzantinisch-antiken Motive ein, Westfalen und Sachsen folgen später, aber mit noch gröfserer Energie. In den Buchmalereien der verschiedenen deutschen Gebiete sehen wir die gleiche Erscheinung, z. B. in dem Gebetbuch der Äbtissin Hildegard bei Bingen (gest. 1190),[1]) im Gebetbuch aus St. Ehrentrud in Salzburg um 1200,[2]) in ganz manierierter Weise schnörkelhaft in dem Bruchsaler Evangeliar I in der Bibliothek in Karlsruhe.

Die Skulptur hat nun sicher in vielen Fällen die gezeichneten und gemalten Motive einfach in das Plastische übertragen, ohne wie bei den Köpfen des Godehard-tympanons direkt auf die byzantinischen Vorbilder zurückzugehen.[3])

Vöge hat die Bedeutung byzantinischer Vorbilder für die romanische Malerei und Plastik in Frankreich und Deutschland bereits mit Nachdruck hervorgehoben.[4]) Er hat dies besonders mit Rücksicht auf die älteren Bamberger Skulpturen gethan und eine ganze Reihe von wesentlichen Punkten gezeigt, auf die bei einer Betrachtung der Skulptur und Malerei des XII und XIII Jahrhunderts zu achten ist. Seine Ausführungen haben auch die Beziehungen jener Bamberger Skulpturen

---

[1]) München, Staatsbibliothek Cod. lat. 935.

[2]) Ebenda Cod. lat. 15902 (vergl. Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei, S. 136).

[3]) Die Zahl der noch erhaltenen byzantinischen Elfenbeinskulpturen, die vom Ende des X bis zum Anfang des XIII Jahrhunderts nach dem Abendland importiert wurden, ist eine ganz beträchtliche, und wir können annehmen, dass sie damals noch eine erheblich gröfsere war. Es waren fast durchweg kleine Klappaltärchen, zwei- oder dreiteilig, die man jedoch nicht immer ihrem Zweck entsprechend benutzte, sondern sie auseinandernahm, in die einzelnen Figuren zersägte und zum Schmuck von Büchereinbänden verwandte. Daneben kamen in geringerem Mafse Schmuck- oder Reliquienkasten in Frage, die, mit figürlichen Platten zwischen Ornamentstreifen belegt, häufiger ältere mythologische Gegenstände repetierten als christliche Darstellungen zeigten.

Unter den Diptychen und Triptychen treten diejenigen mit Darstellungen biblischer Scenen zurück gegenüber solchen mit fast stereotypen Wiederholungen der Einzelfiguren Christi und der Madonna in stehender oder thronender Gestalt oder als Brustbild, des Kruzifixus zwischen Maria und Johannes, Christi inmitten der anbetenden Maria und Johannes dem Täufer und verschiedener einzelner Heiliger.

Durch die Ähnlichkeit der sich stets allerdings in gröfserer oder geringerer Güte der Arbeit wiederholenden Typen, durch die gleiche Art der Faltenbehandlung und der Kopfbildung und das Festhalten an alten künstlerisch wirksamen Motiven in der Anordnung der Gewandung war ihr Einfluss auf die abendländischen Künstler besonders nachdrücklich, und wiederholt im Verlaufe des Mittelalters entnimmt ihnen die deutsche Kunst die Anregung zu neuen Schöpfungen.

Die byzantinischen Vorbilder bestanden nicht nur in Elfenbeinen, sondern auch in Goldschmiedearbeiten, die uns aber wenig erhalten sind, ferner in Buchmalereien und Emails, wozu als indirektes Übertragungsmittel auch die stark byzantinisierenden Limousiner Emails zu rechnen sind.

[4]) Über die Bamberger Domskulpturen, im Repertorium für Kunstwissenschaft, Band XXII 1899, S. 94.

vom Georgenchor zu Frankreich auf das Gemeinsame der ursprünglich byzantinischen Quellen beschränkt oder nur geringe direkte Zusammenhänge vielleicht durch die Kleinkunst zugegeben. Das Entsprechende lehrte die Untersuchung der sächsischen Skulptur jener Zeit, und diese Analogie wirft auch meinen Glauben an die französischen Quellen der frühen Bamberger Skulpturen um, den ich noch bei meiner Besprechung des Weeseschen Buches hegte.[1]) An den Bamberger Aposteln können wir die Verwertung der gleichen byzantinischen Motive beobachten wie bei den Halberstädtern; nur die Art der Verarbeitung ist verschieden, das ornamentale Gefühl ist ein anderes. Vöge scheint mir den Einfluss byzantinischer Reliefs zu stark auf die frühbyzantinischen zu beschränken, worauf allerdings die gröfsere Beweglichkeit jener älteren gegenüber denen des X bis XII Jahrhunderts zu deuten scheint. Die Hauptmotive sind aber auch bei diesem jüngeren Import vorhanden, und die starke Beweglichkeit der Nachahmungen ist wohl zum gröfseren Teil einem eigenen lebensuchenden und zugleich ornamentalen Triebe zu gute zu rechnen.[2])

Dieser stark bewegte Stil, bei dem auch die Ikonographie viel byzantinische Bestandteile zeigt, nimmt hauptsächlich in den westfälischen und sächsischen Ländern sehr bald einen anderen Charakter an. Er wird eckiger, scharfbrüchiger. Auch hierin geht die Malerei voran. Es ist, als ob die parallel verlaufenden, wenn auch gewundenen Faltengebilde nicht mehr dem Belebungsbedürfnisse genügten. Aufser der sich schlängelnden Längsbewegung verlangte man nun auch noch gleichsam eine Breitenbewegung. Die Falten sollten in sich nicht mehr so gleichmäfsig entlanglaufen, sie sollten breiter und dann wieder schmäler werden, sie sollten sich gabeln und statt der immerwährenden Rundung auch plötzliche Brechung zeigen. So entstehen spitzige Dreiecksformen, die Zipfel spreizen sich seitwärts oder schiefsen pfeilförmig aus den Konturen heraus. Diesem Stile gehören z. B. die Psalterien des Landgrafen Hermann von Thüringen an in Stuttgart und in Cividale, deren eines in die Zeit zwischen 1211 und 1217 zu setzen ist, ferner ein in Magdeburg 1214 geschriebenes Buch in der Dombibliothek zu Magdeburg Nr. 152.[3])

Die der Äbtissin Agnes (gest. 1203) zugeschriebenen Knüpfteppiche im Zitter zu Quedlinburg bilden eine Art Übergang der beiden Stile, stehen aber dem zweiten näher. Die Wandmalereien der Liebfrauenkirche in Halberstadt zeigen ihn voll entwickelt.[4])

Zur Reife sich auszubilden scheint der eckig bewegte Stil in der Malerei also im 2. Jahrzehnt des XIII Jahrhunderts, und ihm folgt nun auch die Skulptur. Was der hin- und herfahrenden Zeichenfeder und dem Pinsel leichter wurde, das erreichte mit etwas mehr Mühe und in geringerer Übertreibung auch der Meifsel des Bildhauers.

Diesem sich ebenfalls hauptsächlich zeichnerisch neu entwickelnden Stile gehört eine Gruppe von Werken an, die früher schon ungefähr richtig datiert, kürzlich aber wieder von Hasak in seinem Buch über die deutsche Plastik des XIII Jahrhunderts viel zu früh angesetzt wurden, obgleich er gerade bei diesen Denkmälern glaubt, sie

[1]) Deutsche Litteraturzeitung 1898, S. 481.

[2]) Jedenfalls waren die jüngeren Elfenbeinreliefs mehr verbreitet als die gewiss schon spärlichen der justinianischen Zeit, zu denen man allerdings die vorbildliche Wirkung der abendländischen Nachahmungen aus der Zeit der Karolinger und Ottonen hinzurechnen muss.

[3]) Vergl. Haseloff, Eine thüringisch-sächsische Malerschule, S. 354 und S. 332. — Auch die übrigen in diesen Zusammenhang gehörigen Handschriften sind bei Haseloff behandelt.

[4]) Quast und Otte, Zeitschrift für christliche Archäologie und Kunst, Bd. II, Taf. XII.

als vollständig gesichert in ihrer Entstehungszeit hinstellen zu können.[1]) Allerdings sind seine Beweise auch in keiner Hinsicht stichhaltig.

Es sind vor allem die Grabdenkmäler Heinrichs des Löwen (gest. 1195) und seiner Gemahlin im Braunschweiger Dom, des Markgrafen Dedo (gest. 1190) und seiner Gemahlin (gest. 1189) und des Wiprecht von Groitzsch in Pegau.[2]) Die Todesdaten der Dargestellten haben ihn hier zur Datierung der Werke aus dem Ende des XII Jahrhunderts verleitet. Hasak hätte aber hauptsächlich noch einen Grabstein hinzuziehen müssen, den er gar nicht erwähnt, nämlich den einer Quedlinburger Äbtissin aus der Schlosskirche. Die dortige Gräberreihe hat uns schon für die beiden vorigen Stilgruppen Beispiele geliefert, und gerade, weil sie eine fortlaufende Folge bildet, ist sie für die Bestimmung so wichtig. Das hier in Frage kommende Grabmal (Fig. 16), welches mit dem der Gemahlin Heinrichs des Löwen in der Gewandanordnung, der Art der Aufbahrung so übereinstimmt, dass die innigste Verwandtschaft in Werkstatt und Entstehungszeit beider unabweisbar ist, trägt keinen Namen. Man könnte also im Zweifel sein, ob es einer der Agnes (gest. 1203), deren Grabstein bezeichnet ist, voraufgehenden oder folgenden Äbtissinnen angehört. Lässt uns nun schon die gröfsere Belebung auf ein jüngeres schliefsen, so wird dies zur Gewissheit durch folgende Umstände. Noch ein zweites Grabmal befindet sich in der Reihe, das, obgleich sehr zerstört, doch noch erkennen lässt, dass es dem fraglichen äufserst ähnlich war, so dass die Entstehungszeit beider ziemlich nahe bei einander liegen muss. Nun fallen aber die Todesdaten der beiden der Agnes vorausgehenden Äbtissinnen in die Jahre 1160 und 1184, so dass also hier der Zwischenraum besonders grofs ist und das frühere Todesdatum für diesen entwickelten Stil in eine viel zu frühe Zeit fallen würde, während die Äbtissinnen nach der Agnes sehr schnell aufeinanderfolgen mit den Jahren 1227, 1230, 1231, 1232 ihres Todes oder Amtsabschlusses. Ferner lehnt sich das durch Namensinschrift für die Äbtissin Gertrud (gest. 1270) bestimmte Grabmal noch ziemlich eng an die fraglichen Grabmäler an, was sehr unverständlich wäre, wenn diese in eine noch gröfsere Zeitentfernung zurückrückten als das ganz andersartige Agnes-Grabmal (1203). Wir hätten also ungefähr die Zeit 1227—1232 als frühestes Datum für das fragliche Denkmal. Das Braunschweiger Denkmal ist bei genau denselben Motiven eleganter und besser aus-



Fig. 16
Grabplatte
In der Schlosskirche zu Quedlinburg

[1]) Hasak, Geschichte der Deutschen Bildhauerkunst im XIII Jahrhundert, 1899, S. 2 ff., wo auch Abbildungen dieser Denkmäler.

[2]) Gurlitt, Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen, Heft XV, S. 91, mit Abbildungen.

geführt. Ein grofser Zeitunterschied zwischen beiden ist unmöglich. Der Braunschweiger Dom wurde unmittelbar vor dem Tode Heinrichs des Löwen vom Blitz getroffen und litt stark unter dem Brande. Man wird da wohl zunächst eher an eine Wiederherstellung des Baues als an ein Prachtgrab gedacht haben. Die Neuweihe erfolgte erst im Jahre 1227 und gab die beste Gelegenheit auch für die Einweihung eines Denkmals Heinrichs und seiner Gemahlin. Auch hier fällt also die Wahrscheinlichkeit um das Jahr 1227. Der Sohn Heinrichs des Löwen, der Pfalzgraf Heinrich, der sehr wohl während seiner Herrschaft 1218—1227 die Veranlassung zur Herstellung dieses Denkmals gegeben haben kann, hatte zur Frau eine Enkelin des Grafen Dedo; diese Familienbeziehungen mögen beigetragen haben zu der nahe verwandten Werkstatt des Braunschweiger und des Wechselburger Denkmals.



Fig. 17
Engel
Aus dem Mittelschiff der Kirche zu Hecklingen

Das Pegauer Grabmal des schon 1124 verstorbenen Stifters würde dann wegen seiner Stilverwandtschaft ebenfalls in diese Zeit zu setzen sein.

Allen ist gleichmäfsig die künstliche Unruhe der Gewandung. Es ist, als brächte ein Wirbelwind Mantel und Unterkleid in unregelmäfsiges kleines Gefältel und schöbe die Stoffe in Lagen, in die sie durch ihre Schwere nicht geraten können. Dass sich einige beherrschende Linien bilden, dazu dienen die Handlungen der Dargestellten selbst; besonders charakteristisch ist es, wie die Gemahlin Heinrichs und die Quedlinburger Äbtissin mit den betend zusammengelegten Händen ihren Mantel straff nach oben ziehen.

Die Köpfe dagegen zeigen im Gegensatz zu denen der vorher betrachteten Hildesheimer und Halberstädter Chorschranken einen weichlichen abgerundeten leicht lächelnden Typus, einen Idealtypus, den man wohl besonders für die Denkmäler der Verstorbenen ausbildete, denn schon die Grabsteine des Magdeburger Erzbischofs Ludolf (?) (Fig. 4) und der Äbtissin Agnes, die noch dem vorhergehenden Stil angehörten, zeigen diesen Typus, der auch für die Darstellung von Engeln Anwendung fand. Auch dieser idealisierende Kopftypus dürfte wohl mit den jugendlich bartlosen

Köpfen auf byzantinischen Kunstwerken in Zusammenhang stehen. Engel, die dieser dritten Stilphase angehören, finden wir in der Kirche von Hecklingen bei Stassfurt[1]) an den Wandzwickeln zwischen den Arkaden des Mittelschiffes (Fig. 17). Auch hier die breiten, zuweilen eckigen, zuweilen rundlichen Faltenmotive, auch hier gleiche unberechtigte Stauungen in dem Fall der Gewänder und die leicht lächelnden weichlichen Köpfe. Wie die Figuren der Grabmäler, ruhen auch die Engel mit den Füfsen auf Blattkonsolen. Auch ein Gewölbeschlussstein mit dem Symbol des Evangelisten Matthäus (Fig. 19) im Bischofsgang des Magdeburger Domes gehört in diese Gruppe und kann der Baugeschichte nach nicht viel vor 1220 entstanden sein. Er zeigt den weichlichen Kopftypus mit dem Lächeln im Übermafs und den charakteristischen Faltenwurf. Besonders spitzig in der Bewegung sind die Figuren an der Kanzel in der Neuwerkskirche in Goslar, und auch in der Kleinkunst fehlt es nicht an

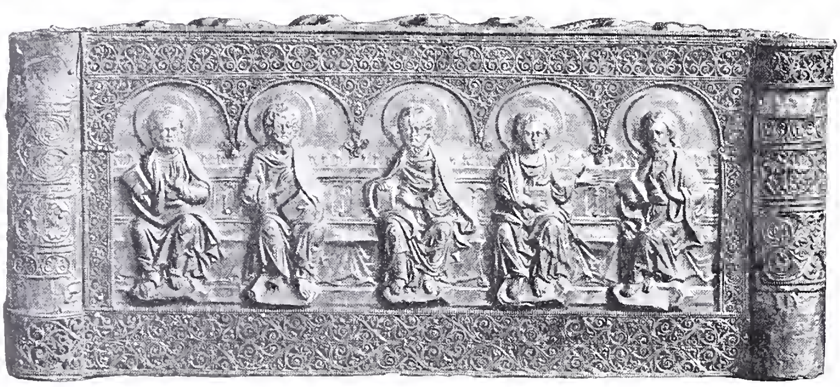


Fig. 18
Reliquienkasten aus vergoldeten Silberplatten
Im Zitter der Schlosskirche zu Quedlinburg

Werken, die diesen Stil auf das Deutlichste darstellen; es sei hier nur auf den Reliquienkasten aus vergoldeten Silberplatten hingewiesen, der sich im Zitter der Schlosskirche zu Quedlinburg befindet und die getriebenen Figuren der Kreuzigung auf dem Deckel, die sitzenden Apostel an den Seiten zeigt (Fig. 18).[2])

So können wir in Sachsen vom XII bis durch das erste Drittel des XIII Jahrhunderts drei aufeinanderfolgende Stile unterscheiden, den *ersten*, den gröfsten Teil des XII Jahrhunderts einnehmenden, ohne feinere Modellierung der Formen, mit meist nur eingravierten Faltenlinien, steif und schematisch in den Bewegungen, mit ausdruckslosen Köpfen, den *zweiten*, mit der Neigung zu stark bewegter paralleler Fältelung in der Gewandung, tiefer ausgearbeiteten und sich überschneidenden Formen, mit ausdrucksvollen und schärfer charakterisierten Köpfen, in der Zeit von 1190—1210 ungefähr, und den *dritten* mit stärkster Bewegung, gewaltsamen, eckigeren Faltenmotiven und künstlicher Zerknitterung. Die Zeit 1220—1230 scheint hierfür den Höhepunkt zu geben.

Es liegt in dieser Aufeinanderfolge eine Entwickelung, die auf dem intensiven Suchen nach gröfserer Belebung und wahrheitsgemäfser Darstellung der menschlichen

[1]) Büttner Pfänner zu Thal, Anhalts Bau- und Kunstdenkmäler S. 162 ff.

[2]) Kugler, Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte Bd. I, S. 631.

Gestalt beruht, diesem aber auf der Basis hauptsächlich zeichnerischer Ausbildung entgegenkommt. Es fehlt die Fähigkeit, einfach plastisch zu gestalten, es klebt noch vieles an der Fläche oder aneinander, und selbst dort, wo eine gröfsere Rundung eintritt, mangelt die Monumentalität und bleibt der Anklang an die Kleinkunst bestehen. In den Köpfen wird zwar durch Anlehnung an byzantinische Elfenbeine gröfsere Plastik neben der schärferen Charakterisierung erreicht, die Gewandung aber wird trotz der Belebung durch die byzantinischen Motive noch zum Spielball dekorativer Schnörkellust, die sich auch in den letzten Stil fortsetzt.

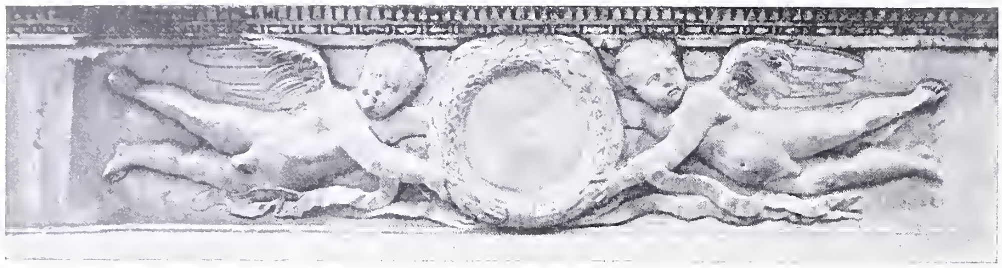
Zur monumental-plastischen Ausbildung dieser an Motiven jetzt reichen Kunst bedurfte es eines Anstofses von aufsen. Er kam von Frankreich her, wo die Gotik gerade in diesem Augenblick im Erblühen war. Der Ansatzpunkt war in Magdeburg, wo in ebenderselben Zeit ein neuer Dom erbaut wurde und wohin ein Bildhauer seine Studien von Notre Dame in Paris und Chartres brachte, um damit eine neue Kunst einzuführen.[1]) Der Zeitpunkt lag zwischen dem zweiten und dem dritten der besprochenen Stile, also ungefähr zwischen 1210 und 1220. Figuren wie die kleinen Gestalten der klugen und thörichten Jungfrauen im Chor des Magdeburger Domes[2]) zeigen auf das Deutlichste den Zusammenstofs eines neuen monumentalen Stiles, der sich in den oberen, einfacher zusammengefassten Gewandteilen offenbart, mit dem ornamental bewegten Geschnörkel der unteren Ausläufer, wie sie dem von uns besprochenen zweiten Stil angehören. Für die oberen Hauptmotive der Bekleidung hielt der Künstler sich an die von Frankreich herübergebrachten Zeichnungen und Erfahrungen, während er bei den unteren Teilen, für die ihm vielleicht die nötigen Studien fehlten, oder an denen er doch noch seine alte Art glücklich zu verwenden glaubte, wieder in die frühere Methode verfiel. Diese monumentale Vereinfachung aber, die hier in Magdeburg zu dem zweiten einheimischen Stil hinzutritt, wirkte nun von Magdeburg aus weiter auch auf den letzten unruhiger und eckiger bewegten Stil und verband sich mit ihm zu Gebilden, wie sie uns in Freiberg und Wechselburg entgegentreten.

[1]) Vergl. meinen Aufsatz in dieser Zeitschrift 1899, S. 285.

[2]) Vergl. Abbildung im Jahrbuch d. K. Preufs. Kunstsamml. 1899, Bd. XX, S. 292.



Fig. 19
Gewölbeschlussstein im Dom
zu Magdeburg



DONATELLOS HL. LUDWIG UND SEIN TABERNAKEL AN OR SAN MICHELE

VON C. VON FABRICZY

Die Geschichte der Entstehung des in der Überschrift bezeichneten Werkes des grofsen Begründers der modernen Skulptur war bis auf die jüngste Zeit dunkel geblieben. Die ältesten Quellen der florentinischen Kunsttopographie führen wohl alle ohne Ausnahme das *Tabernakel*, das heute die Thomasgruppe Verrocchios umschliefst, als eine Schöpfung Donatellos an; keine aber bringt damit die *Statue* des hl. Ludwig von Toulouse in Verbindung, die ihren Platz seit Jahrhunderten in S. Croce hat. Entweder schweigen sie gänzlich über dieselbe (Billi und Anonimo Gaddiano), oder sie verzeichnen sie kurz und gut an der genannten Stelle (Albertini, Gelli, Vasari, Bocchi-Cinelli) ohne jede nähere Nachricht, ob sie dafür geschaffen oder auf welche Weise sie dahin gelangt sei. Richa hat zuerst, soviel wir wissen, die richtige Angabe, dass die Nische Donatellos für eine Statue des hl. Ludwig bestimmt war;[1]) seiner Andeutung folgend mögen die beiden Forscher, die in der letzten Zeit Anlass hatten dem Gegenstand näher zu treten, den Thatbestand vermutet, bezw. festgestellt haben.[2]) Allein erst dem Florentiner Antiquar Pietro Franceschini, dem wenn auch nicht an Umfang der Gelehrsamkeit doch gewiss an glühendem Enthusiasmus würdigen Epigonen Magliabechis, gebührt das Verdienst, die Entstehung des in Rede stehenden Werkes auf urkundlichen Grundlagen klar gelegt zu haben.[3]) Als wir (im Repertorium für Kunstwissenschaft Bd. XVII S. 78) die von ihm beigebrachten Daten resumierten, mussten wir uns bescheiden, sie auf Treu und Glauben hinzunehmen, da der Verfasser von der Wiedergabe, ja selbst der näheren Bezeichnung der urkund-

[1]) P. Richa, Chiese fiorentine. Florenz 1754 ff. I, 20: Il s. Tommaso di Andrea del Verrocchio ...... fu fatto a spese della Mercanzia che ha per impresa una stella rossa sopra una balla bianca: in virtù di un pubblico decreto in questa nicchia doveasi collocare S. Lodovico; il perchè si recedesse da quest' ordine non lo sappiamo.

[2]) H. Semper, Donatello, seine Zeit und Schule. Wien 1875. S. 316: Die Figur (des hl. Ludwig) scheint ursprünglich für Or San Michele, vielleicht für das Tabernakel Donatellos, in welches später Verrocchios Gruppe kam, bestimmt gewesen zu sein. A. Schmarsow, Die Statuen an Or San Michele (in der Nationalzeitung vom 7. März 1889): Das Tabernakel war ursprünglich für eine Einzelstatue bestimmt, den hl. Ludwig von Toulouse, der Donatello in Auftrag gegeben wurde und heute in S. Croce steht.

[3]) P. Franceschini, L' Oratorio di S. Michele in Orto. Florenz 1892. S. 87—90.

lichen Belege dafür Abstand genommen hatte. Seither war es uns vergönnt (bei Anlass von Forschungen, die wir im Florentiner Staatsarchiv betreffs der Erbauung des Palazzo di Parte guelfa vornahmen, und deren Ergebnisse wir nächstens zu veröffentlichen gedenken), auf jene Belege zu stofsen. Indem wir sie zur Ergänzung jener früheren Notiz im folgenden mitteilen, mag es uns gestattet sein, dabei etwas weiter auszuholen und zugleich ein und das andere entweder überhaupt noch nicht, oder an schwer zugänglichem Orte publizierte Dokument, das mit unserem Gegenstande zusammenhängt, zur Erörterung heranzuziehen.

Es ist bekannt, dass die Signorie den Bau von Or San Michele, wie ihn uns die Jahrhunderte überliefert haben, an Stelle des 1304 durch einen Brand untergegangenen ursprünglichen Gebäudes, nach neuem Plane und auf neuem Fundamente mittels Provision vom 25. September 1336 angeordnet hatte, und dass — nachdem laut Villani der Grundstein dazu am 29. Juli 1337 feierlich gelegt worden war — die mit Ausführung der Arbeiten betraute Seidenzunft (Arte di Por Santa Maria) drei Jahre darauf, am 12. April 1339, in einem Gesuch an die genannte Behörde vorstellig geworden war, es möge den zwölf bedeutendsten Zünften, wie auch der Parte guelfa die Verpflichtung auferlegt werden, an den dreizehn, das Bauwerk aufsen gliedernden Pilastern je ein Tabernakel mit dem gemalten oder plastischen Abbild ihres Schutzheiligen ausführen zu lassen; vor demselben sollte alljährlich am Feste des betreffenden Patrons ein Opfer an Wachskerzen dargebracht und dessen Ertrag durch die Vorstände der »Societas Sancte Marie in Orte« zur Unterstützung der Armen verwendet werden.[1]) Nachträglich kam noch ein vierzehntes Tabernakel hinzu, das der Zunft der Schwertfeger (Corazzai) überwiesen ward. Die Heranziehung der Parte guelfa aber — neben den vornehmsten Zünften — zu der Ehre der Vertretung an dem hervorragenden Heiligtum der Stadt findet ihre Erklärung in dem Einfluss, den sie — als die während des ganzen XIV Jahrhunderts mafsgebendste Parteivereinigung — auf alle, nicht blofs die politischen Angelegenheiten der Republik ausübte.

Urkunden und Tradition lassen uns zum grofsen Teile im Stich, sobald wir danach fragen, ob und in welchem Umfang die in dem Gesuche vom 12. April 1339 vorgebrachten Wünsche, denen die Signorie unmittelbar darauf ihre Zustimmung erteilt hatte, auch wirklich zu Thatsachen geworden seien.

Nach einer Aufzeichnung in den bekannten Excerptenbänden des Senators Carlo Strozzi hatten die Zünfte der Tuchhändler, der Seiden- und Wollenweber schon im Jahre 1340 sich die Pilaster gewählt, an denen sie ihre Tabernakel mit den Statuen der betreffenden Schutzheiligen anbringen wollten; es ist somit anzunehmen, dass diese letzteren auch bald darauf hergestellt worden seien.[2]) Für den hl. Stephanus der Arte della Lana ist dies urkundlich erwiesen, denn mit dem gleichen Beschluss, wodurch diese Zunft am 2. April 1425 die Herstellung eines neuen Tabernakels samt einer Bronzestatue des Heiligen dekretiert, ordnete sie auch den Verkauf des älteren sowie des Marmorstandbildes ihres Protektors an.[3]) Das letztere wurde zwei Jahre darauf von der Opera del Duomo erstanden und an der Fassade von S. Maria del Fiore aufgestellt.[4])

[1]) Gaye I 46 ff. hat beide Urkunden abgedruckt.

[2]) L. Passerini, La Loggia di Or San Michele. Florenz 1865. S. 20 (132).

[3]) L. Passerini, a. a. O. S. 44 (156) ff. druckt die betreffenden Urkunden im Wortlaut ab.

[4]) P. Franceschini, L' Oratorio di S. Michele in Orto. Florenz 1892. S. 86 Anm. 1.

Auch die Seidenweberzunft, von der als Bauherrin das Gesuch vom 12. April 1339 ausgegangen war, wird wohl — schon um des guten Beispiels halber — nicht zu lange mit Aufstellung der Statue ihres Patrons, Johannes des Evangelisten gezögert haben. Das Standbild desselben, das bis 1515 in ihrem Tabernakel stand (zu welcher Frist es der Bronzestatue Baccios da Montelupo weichen musste; vergl. Vasari IV 540), wird allerdings von Schmarsow, der es in einem seither unbeachteten Stücke des Museo Nazionale wiedererkannte, mit guten Gründen dem Piero de Giovanni Tedesco zugeschrieben.[1]) Dann konnte es aber nicht gut vor 1350, wird im Gegenteil wahrscheinlich ein oder zwei Jahrzehnte später entstanden sein; denn Piero ist ja urkundlich von 1386—1399 für die Opera del Duomo beschäftigt, kann also seine künstlerische Thätigkeit frühestens erst um die Mitte des Jahrhunderts begonnen haben (1398 vollendet er das zweite Südportal am Dom, 1402—1403 meifselt er mit Jacopo di Piero aus Florenz die figürlichen Reliefs am Taufbrunnen des Doms zu Orvieto, dessen architektonisches Gerüst schon 1390 der Dombaumeister Luca di Giovanni ausgeführt hatte, während Sano di Matteo aus Siena erst 1407 den Deckel hinzuarbeitete).



Niccolò d'Arezzo
Evangelist Lucas
Marmorstatue im Museo nazionale zu Florenz

Ferner besagt die Inschrift am Tabernakel der Arte de' Medici e Speziali, dass es 1399 enthüllt wurde. Die Gruppe der Madonna mit Kind, die es enthielt, wurde 1628 an einen der Altäre im Innern der Kirche versetzt, wo sie sich noch heute befindet; Schmarsow (a. a. O.) möchte darin eine Arbeit Simones di Francesco Talenti erkennen.

[1]) Vergl. die S. 242 Anm. 2 citierte Artikelreihe, wiederabgedruckt in der Festschrift für das kunsthistorische Institut zu Florenz. Eine italienische Übersetzung davon erschien in der Florentiner Wochenschrift La Vita Nuova, Anno I (1889) Nr. 11, 12 und 13.

Schliefslich gehört noch zu den Bildwerken jener ersten Reihe, welche die Tabernakel von Or San Michele schmückten, ehe sie im Laufe des XV und XVI Jahrhunderts gegen neue, zumeist bronzene Statuen umgewechselt wurden, auch der hl. Lukas, den die Arte de' Giudici e Notai 1404—1406 durch Niccolò di Piero Lamberti von Arezzo ausführen liefs (s. die darauf bezüglichen urkundlichen Belege, die wir im Repertorium für Kunstwissenschaft Bd. XXIII S. 85 ff. veröffentlicht haben; das Werk selbst ist jetzt im Hofe des Museo Nazionale aufgestellt).



Donatello
Der heilige Ludwig
Bronzestatue in Sta Croce zu Florenz

Ob wir auch den hl. Jakobus am Tabernakel der Kürschnerzunft (Arte dei Vaiai) hierher zu zählen haben, ist ungewiss. Wenn er (wie neuerdings behauptet wird, vergl. Cicerone[7] II 65 *g*) ein Werk des 1385 geborenen Bernardo Ciuffagni ist, so könnte er wohl erst nach 1406 entstanden sein, würde also in die zweite, durch das Dekret der Signorie von diesem Jahre (s. weiter unten) ins Leben gerufene Reihe von Statuen gehören. Aber in diesem Falle hätte doch, wie Franceschini (a. a. O. S. 84 Anm. 1) richtig bemerkt, die Bestellerin, eine der sieben »Arti maggiori«, um nicht gegen ihre Schwesterzünfte zurückzustehen, da diese ihre Statuen auf ein ihnen von der Signorie zugestandenes auszeichnendes Vorrecht hin sämtlich in Bronze neu herstellen liefsen, die ihrige gleichfalls in solchem Materiale ausführen lassen. Es scheint uns somit plausibler, den hl. Jakobus auch unter die vor 1406 entstandenen Bildwerke einzureihen, wozu er seinem noch völlig gebundenen und befangenen Stile nach auch durchaus passt. Er möchte dann wohl — wie von anderer Seite, und

es will uns bedünken mit einiger Berechtigung, verfochten wird (s. M. Reymond in der Gazette des beaux-arts, 1894, I 387) — eine Arbeit Niccolòs d' Arezzo sein, mit dessen Werken — der eben erwähnten Lukasstatue im Museo Nazionale und dem hl. Markus im Dome — er manche Berührungspunkte, ja Ähnlichkeiten aufweist.

Dass aber selbst zu der späten Frist, als der hl. Lukas von Niccolò Lamberti für die Zunft der Notare und Richter gemeifselt ward (1406), noch lange nicht alle der durch den Beschluss vom Jahre 1339 dazu berechtigten bezw. gehaltenen Zünfte ihrer Verpflichtung nachgekommen waren, das bezeugt die folgende, hier zuerst im Wortlaut mitgeteilte Verfügung der Signorie. Danach sollten die Säumigen ihrer Ansprüche verlustig gehen und ihre Rechte sollten an eine beliebige andere Zunft, wofern sie sich nur verpflichtete, den Anforderungen gegenwärtigen Dekrets nachzukommen, übertragen werden, falls jene nicht binnen zehn Jahren die Statuen ihrer heiligen Patrone am betreffenden Orte aufgestellt haben würden. Das in Rede stehende Dekret aber lautet:

1406, 22 Aprilis. Pro perfectione ornamentorum Oratorii Sc̄i Micaelis (*sic*) in Orto — dn̄i priores artium et vexillifer iustitie — delib[t] — quod quelibet ars ex artibus civitatis Florentie que in muris sive colunnis oratorij sive palatii Orti S. Micaelis (*sic*) habet ex latere exteriori locum, teneatur — saltem infra decem annos proxime secuturos fecisse fieri et poni in loco sibi assignato unam figuram seu ymaginem marmoream scultam (*sic*), magnam et honorabilem et illius sancti cuius festum anno quolibet per talem [artem] celebratur.

Et quod quilibet locus talis in quo inter dictum tempus non fuerit posita completa et perfecta dicta figura seu ymago, intelligatur ex tunc ablatus a tale arte et quelibet talis ars intelligatur exinde privata in totum — et quod domini priores possint quemlibet talem locum cuicumque alie arti que non haberet locum extra oratorium assignare et dare — cui et prout voluerint, et quelibet talis ars cui concessa fuerit, debeat intra terminum in concessione sibi dandum fieri facere et poni ymaginem et figuram sui sancti (Archivio di Stato, Provisioni del Comune di Firenze, vol. 96 fol. 1).

Diese peremtorische Mahnung brachte erst wieder frisches Leben in das einigermafsen verfahrene Unternehmen. Die Zünfte beeilten sich nun eine um die andere, teils ihrer ursprünglichen Verpflichtung — soweit sie bisher unerfüllt geblieben war — nachzukommen, teils dem inzwischen geänderten Kunstgeschmacke und den gesteigerten Anforderungen an Pracht und Bedeutung öffentlicher Denkmale entsprechend, die einfacheren älteren Tabernakel durch reicher gestaltete, die alten Standbilder ihrer Schutzheiligen durch neue, was die sogenannten grofsen Zünfte betrifft, in dem kostbareren Bronzemateriale hergestellte, zu ersetzen.

So entstanden seit 1408 der hl. Philippus und die Gruppe der Quattro Santi Coronati von Nanni di Banco für die Zunft der Schuhmacher und Bauhandwerker; 1411—1413 der hl. Markus Donatellos für die Leinenweber und wohl schon vorher sein (oder Nannis di Banco?) hl. Petrus für die Fleischerzunft; 1414—1417 der Täufer Ghibertis für die Tuchhändler (Arte di Calimala) als Ersatz einer älteren Statue, über die nichts Näheres überliefert ist; 1415 der hl. Georg von Donatello für die Schwertfeger und der hl. Eligius Nannis di Banco für die Hufschmiede; 1419—1422 Ghibertis hl. Matthäus für die Wechslerzunft; 1425—1428 desselben hl. Stephanus für die Wollenweber (als Ersatz für die ursprüngliche Marmorstatue, s. oben); endlich noch 1515 der Evangelist Johannes von Baccio da Montelupo für die Seidenzunft und gar erst 1601 der hl. Lukas Giovanni Bolognas für die Arte de Giudici e Notai (an Stelle der Marmorbilder Pieros di Giovanni und Niccolò

Lambertis).[1]) Nur zwei Zünfte hatten ihre alten Patronstatuen beibehalten: die Medici e Speziali ihre Madonna vom Jahre 1399, weil sich die Beseitigung des wunderthätigen Abbildes von selbst verbot, und die Kürschner ihren hl. Jakobus aus uns unbekanntem Grunde.

* * *

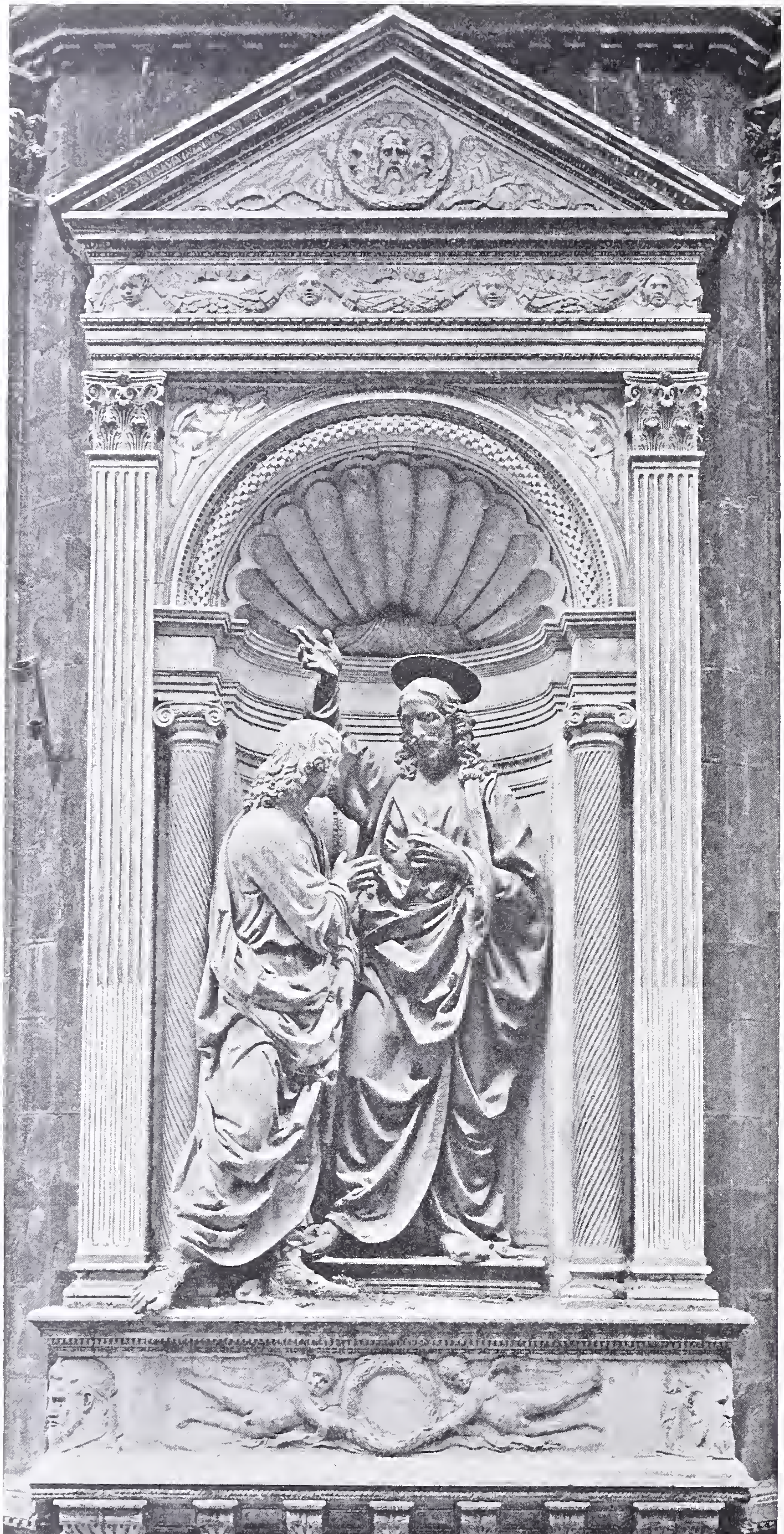
Auch die einzige nicht zünftige Genossenschaft, der von Anfang her eins der Tabernakel an Or San Michele eingeräumt worden war, die Parte guelfa dachte erst nach Erlass des Dekrets vom 22. April 1406 an die Erfüllung ihrer Obliegenheit — zum mindesten ist uns keine Nachricht überkommen, woraus sich auf die schon während des Zeitraumes von 1340—1406 stattgehabte Aufstellung der Statue oder eines Abbildes ihres Patrons an fraglicher Stelle schliefsen liefse. Als solchen hatte sich die Partei den hl. Ludwig, Bischof von Toulouse, sofort nach seiner Kanonisation im Jahre 1317 erkoren — den Anjou- und Guelfen-Heiligen par excellence,[2]) den Sohn jenes Karl von Anjou, unter dessen (und Papst Clemens' IV) Protektorate sie 1267 ins Leben getreten war, und dessen Nachfolger das ganze XIV Jahrhundert hindurch — immer in Übereinstimmung mit der herrschenden Parte guelfa und sich ihrer als Werkzeug bedienend — den mafsgebendsten Einfluss auf die Politik von Florenz behaupteten.

Um das Jahr 1418 — der genaue Zeitpunkt bleibt ungewiss — erteilten die Capitani, d. h. Vorsteher der Partei Donatello den Auftrag zur Anfertigung der Bronzestatue ihres Schutzheiligen sowie der sie umschliefsenden Nischenumrahmung. Am 14. bezw. 19. Mai 1423 ward sodann zur Vollendung des Werkes die Summe von dreihundert Goldgulden angewiesen. Nach Verlauf von zwei weiteren Jahren musste es thatsächlich fertig gestellt worden sein, denn unterm 24. bezw. 28. November 1425 wird die Bestimmung getroffen, das Vorstandskollegium der Partei habe sich am Namensfeste des hl. Ludwig (26. August) alljährlich in feierlicher Prozession nach Or San Michele zu begeben und dort vor ihrem Tabernakel die schon durch Verfügung vom 12. April 1339 vorgeschriebene Offerte darzubringen. Da diese letztere infolge der eben angeführten Vorschrift gewiss seither auch schon regelmäfsig stattgefunden hatte, so muss die Erneuerung der betreffenden Verfügung seitens der Partei ihren Grund jedenfalls in einer Änderung der bisherigen Verhältnisse gehabt haben. Als solche aber die Fertigstellung ihres Tabernakels zu betrachten, liegt am nächsten, ja drängt sich im Zusammenhalte mit der vorhergehenden Bestimmung vom Mai 1423 geradezu auf.[3]) Beide fraglichen Beschlüsse finden sich in einem Bande verzeichnet, worin der Koadjutor des Kanzlers und zugleich Notar der Parte guelfa die im Zeitraum vom 26. Februar 1418 bis 25. Oktober 1426 geschöpften Beschlüsse vereinigt hat, und der — neben einem zweiten ähnlichen Bande, der die Provisionen der

[1]) Die Angabe Passerinis (a. a. O. S. 19 bezw. 131), die Lukasstatue sei schon 1562 entstanden, ist falsch. Sie war 1600 in Arbeit und wurde am 16. November folgenden Jahres aufgestellt; vergl. Gaye III 460 und 524 sowie Franceschini, a. a. O. S. 92 Anm. 4.

[2]) Vergl. über ihn den anziehenden Artikel E. Bertaux's: Les saints Louis dans l'art italien in der Revue des deux mondes vom 1. April 1900 S. 616 ff.

[3]) Ähnlich wird auch nach Vollendung der Thomasgruppe Verrocchios am 20. Dezember 1486, unter ausdrücklicher Hervorhebung, dass sie an Ort und Stelle steht, angeordnet, es solle alljährlich am Feste des Apostels eine Messe gefeiert werden (s. Gaye I 370). Allerdings war die Aufstellung der Gruppe schon am 21. Juni 1483 erfolgt (Landucci, Diario fiorentino dal 1450 al 1516. Florenz 1883. S. 45).



Donatello und Verrocchio
Christus und Thomas
Tabernakel an Or San Michele zu Florenz

Jahre 1438—1458 enthält — als einziger Rest des einst reichen Archivs der Partei ins Florentiner Staatsarchiv gerettet wurde, wo er die Bezeichnung Provisioni diverse Nr. 783 trägt. Wir lesen darin auf fol. 29v:

In Dei nomine Amen. Anno incarnationis Domini nostri yhu xpi milleximo quadringenteximo vigeximo tertio Indictione prima secundum cursum et morem notariorum civitatis florentie die decimo nono mensis May in consilio Centum virorum Inclite e xpianissime partis guelforum civitatis predicte et die decimo quarto dicti mensis in consilio Sexaginta virorum partis predicte Mandato Magnificorum Dominorum Capitaneorum dicte partis offitio presidentium Domirettorum partis predicte requisitione more solito congregatorum. Quorum Dominorum capitaneorum nomina sunt ista vz. (folgen die Namen). In palacio dicte partis totaliter adprobata admissa et acceptata fuit infrascripta provisio cuius quidem provisionis tenor talis est vz .... (*ommissis*) ......

(fol. 31r) Secundo. Provisionem infrascriptam deliberatam et factam super infrascriptis omnibus et singulis per dictos dominos capitaneos priores pecunie et secretarios credentie dicte partis secundum ordinamenta partis predicte que talis est vz.

Recipere debentibus a dicta parte satisfacere cupientes Magnifici et spectabiles domini capitanei dicte partis guelforum habita super hijs invicem et una cum offitijs priorum pecunie et secretariorum credentie dicte partis deliberatione solempni et demum inter ipsos omnes in sufficientibus numeris congregatos in palatio dicte partis premisso facto et celebrato solempni et secreto scruptineo et obtempto partito ad fabas nigras et albas secundum ordinamenta dicte partis eorum proprio motu pro utilitate dicte partis et omni modo via et jure quibus melius potuerint provederunt ordinaverunt et deliberaverunt die quarto decimo mensis May quod

Johannes Dominici de Giugnis Camerarius Muraglie novi palatij dicte partis de pecunia dicte partis ad eius manus perventa et seu perventura et deputata ad et pro dicto hedifitio possit teneatur et debeat dare et solvere Andree Niccholai de Giugnis generali Camerario dicte partis pro satisfaciendo infrascriptis creditoribus dicte partis infrascriptas pecunie et florenorum auri quantitates et summas descriptas iusta nomina dictorum et infrascriptorum creditorum quorum nomina et quantitates sunt hec et hec vz.

Johannes Niccholai de Ricchardis et olim de Cierchis flor. ducenti octuagintatres auri.

Dns Cosmas Terighus de Janua civis florentinus floreni ducenti auri.

Michael Primerani de Piglis floreni centum quinqueginta auri.

Offitiales ymaginis Beati Lodovici que poni debet in pilastro ecclesie sancti Michaelis in orto ut perfici possit floreni trecenti aurj.

Johannes Michaelis Ser Parentis setaiuolus florenj Centum aurj.

Der Beschluss in betreff der Kerzenofferte aber lautet auf fol. 34r:

In Dei nomine amen. Anno incarnationis Domini nostri yhu xpi Millexio quadringentexio vigeximo quinto Indic. quarta secundum cursum et morem notariorum civitatis florentie die vigexio octavo mensis Novembris in consilio Centum virorum ecc. ecc. (folgt der Wortlaut des ganzen Alinea wie oben, sodann:)

(fol. 36r) Tertio. Provisionem ecc. (das Folgende nach dem Wortlaut des ersten Alinea von fol. 31r; s. oben, sodann:)

Ad dei honorem oculos dirigentes Magnifici et Spectabiles domini capitanei ecc. (das Folgende wörtlich wie im Alinea 2 fol. 31r; s. oben) deliberaverunt die vigeximo quarto dicti mensis Novembris quod

Domini Capitanei et eorum collegia qui prefuerint in offitiis de mense Augusti cuilibet anni teneantur et debeant ire ad offerendum die Beati Lodovici ad ecclesiam orti sancti Michaelis, ultra aliam oblationem que fieri debet ad ecclesiam s. crucis eodem die.

Sonst findet sich in unserem Bande keine Verfügung über die Ausführung der in Rede stehenden Arbeit, namentlich auch nichts betreffs ihrer Vergebung. Hieraus dürfte wohl gefolgert werden, dass die letztere vor Februar 1418 — dem Zeitpunkt, wo die Einträge in den Band beginnen — erfolgt war. Auch der Name des Künstlers kommt in unseren urkundlichen Belegen nicht vor; das aber bezeugen sie auf alle Fälle, dass wir in dem hl. Ludwig nicht ein Spätwerk Donatellos vor uns haben, wie von der Kritik seither allgemein behauptet worden war, sondern eine Arbeit aus jener Frühperiode — sie dauerte bis über das Jahr 1427 hinaus —, wo der Meister, im Bronzeguss selbst wenig bewandert, die Erfahrung und das Geschick seines Mitarbeiters Michelozzo dafür in Anspruch nahm, sich selbst als vortrefflichem Ciseleur nur die letzte Ausfeilung des Gusses vorbehaltend.

H. von Tschudi in seiner gehaltvollen Studie über Donatello war der einzige Forscher, der dem hl. Ludwig aus stilkritischen Gründen, die jetzt durch das Zeugnis der Urkunden volle Bestätigung erfahren, die rechte Stelle im Werk des Meisters anwies.[1]) Aber auch mit der von Schmarsow (in dem oben wiederholt angezogenen Aufsatze) betonten Mitarbeit Michelozzos an dem Tabernakel für die Ludwigsstatue hat es ohne Zweifel seine Richtigkeit, wenn wir ihm auch darin nicht beizustimmen vermögen, dass die Idee dazu ganz von Michelozzo, von Donatello aber blofs die plastische Ausschmückung und selbst diese nicht durchaus herrühre. Für uns ist die letztere mit Ausnahme der Cherubsköpfe und Festons im Friese völlig eigenhändige Arbeit des Meisters.

Gerade die »akademische Klassizität«, die Schmarsow an dem Werke bemängelt — im Verein (fügen wir hinzu) mit einer gewissen Steifheit in der Zusammenfügung des architektonischen Gerüstes und einer allzu merklichen Gebundenheit in der Kombinierung und Profilierung der Glieder —, verrät vielmehr nicht den geschulten und gewiegten Baukünstler von Fach, der Michelozzo war, sondern den genialen Dilettanten, den Donatello zeit seines Lebens in seinen dekorativen Architekturschöpfungen nicht verleugnet hat. Man vergleiche nur die Konzeption des Coscia- und Brancacci-Grabmals, die wir im Gegensatz zu Schmarsow[2]) durchaus für ihn in Anspruch nehmen, Michelozzo blofs die Ausführung zugestehend; ferner das Tabernakel für die Annunziata in S. Croce, die Orgelbalustrade für den Dom und die Umrahmung der Sakristeithüren von S. Lorenzo mit unserem Tabernakel, um sich zu überzeugen, dass hier wie dort der gleiche Stil, das gleiche Formengefühl, derselbe Künstlergenius waltet. Weder für die Erfindung der Komposition noch für ihre Detaillierung können wir daher am Ludwigstabernakel Michelozzo als mafsgebend anerkennen.[3]) Aber sehr

---

[1]) H. von Tschudi, Donatello e la critica moderna. Torino 1887. S. 14.

[2]) A. Schmarsow, Donatello. Breslau 1886. S. 24 ff.

[3]) Die zu entgegengesetztem Ergebnis gelangende Argumentation M. Semraus (Donatellos Kanzeln in S. Lorenzo. Breslau 1891. S. 48), die sich vorzugsweise auf die (indes bei weitem nicht so völlige, wie er behauptet) Übereinstimmung der architektonischen Formen an Michelozzos nach 1434 entstandener Noviziatsthüre in S. Croce mit denen des Ludwigstabernakels stützt, bricht mit der fortan für 1423—1425 sichergestellten Ausführung des letzteren (im Gegensatz zu der von Semrau für 1440 verfochtenen) zusammen. Viel natürlicher

wohl mag er nach der Idee und etwa nach Skizzen Donatellos den genauen Entwurf oder ein Modell gefertigt haben, ja auch an der materiellen Ausführung des Werkes beteiligt gewesen sein. Dieses wird übrigens schon von Franc. Albertini in seinem 1510 gedruckten »Memoriale di molte statue et picture di Florentia« ausdrücklich als eine Arbeit Donatellos angeführt, und mit ihm stimmen dann alle späteren Exegeten bezüglich der Zuschreibung überein; nirgends ist dafür von der Autorschaft Michelozzos die Rede.

Wenn endlich Schmarsow die innere Muschelnische am Tabernakel sowie dessen Sockelunterbau jener späteren Epoche zuteilt, wo Verrocchio mit der Ausführung der Thomasgruppe für dasselbe beauftragt war (s. weiter unten), so mag das für den Sockel seine Richtigkeit haben, wäre aber für die Muschelnische ganz und gar unbegreiflich. Wir wollen von der stilistisch-formalen Schwierigkeit, einer Statue an ähnlicher Stelle irgend eine andere Umrahmung zu geben, nicht reden. Aber der genannte Forscher hebt ja selbst (an einer anderen Stelle seiner Artikelreihe) die Hindernisse hervor, die Verrocchio zu überwinden hatte, weil er seine Gruppe in einer ursprünglich blofs für eine Einzelgestalt bemessenen Nische zur Aufstellung bringen musste. Ist es nun denkbar, dass er diese Schwierigkeit selbst noch gesteigert habe, indem er die ursprüngliche Weite des Tabernakels durch Einfügen einer inneren Nische verengte?

Über die Auslagen, die das Kunstwerk, womit wir uns beschäftigen, verursachte, würden wir im Dunkeln bleiben — denn die 300 Goldgulden der Provision vom 14. (19.) Mai 1423 werden ausdrücklich blofs als Restbedarf für dessen Vollendung qualifiziert —, wären sie uns nicht durch zwei gleichlautende Aufzeichnungen überliefert. Diese finden sich in zwei handschriftlichen Verzeichnissen einiger hervorragender Bildwerke des Quattrocento, die wir — da sie bisher nicht veröffentlicht sind — in vollem Wortlaut wiedergeben. Das erste im sogenannten Architekturtraktat Ghibertis in der Nationalbibliothek zu Florenz (Cod. Magliab. XVII 2; neue Bezeichnung BA. 5 p. 1 num. 13) lautet:

(fol. 26^{v}) La sepoltura di papa sisto costò circha di ducati 5000.

La sepoltura d' Inocenzio più di ducati . . . . 4000.

(fol. 27^{r}) La ffigura del santo Matteo ebbene Lorenzo per suo salario fj. 650 d' oro di tutte ispese di Lorenzo.

La sepoltura overo chasa di bronzo di santo Zanobi costò overo fu giudicato che Lorenzo, maestro detto, avesi (*sic*) avere fj. 1314 cioè . . . . fj. 1314

---

erscheint es doch, Michelozzo mit seiner bekannten künstlerischen Abhängigkeit und Anempfindung habe bei der Thür die Idee des Meisters vom Tabernakel — mutatis mutandis und so gut es eben sein ziemlich beschränkter Formensinn erlaubte — verwertet, als dass er, sich in dem späteren Werke selbst wiederholend, dabei trotzdem bei weitem hinter der Feinheit des Formengefühls in dem früheren, eigenen Vorbild zurückgeblieben sei. Einen noch handgreiflicheren Beleg für die Richtigkeit unserer Voraussetzung bietet der Altar des einen der beiden Tabernakel zu Impruneta. Da für diese die Autorschaft Michelozzos wohl nicht anzuzweifeln ist, so wird man ihm auch den Altar nicht absprechen können, selbst wenn er alle Merkmale seines Stils nicht so deutlich zur Schau trüge. In diesem, aller Wahrscheinlichkeit nach erst um 1450—1460 enstandenen Werke nun bildet Michelozzo die Nische von Or San Michele nochmals, aber in so schwächlicher, zum Teil sogar barocker Weise nach, dass es unmöglich wäre, falls das Vorbild ihm selbst angehörte, es sich zu erklären, wie er in der Wiederholung sich selbst so habe degradieren können.

La ffiura del santo Lodovicho sanza l' oro e sanza el ttabernaculo d' Orsanmichele
A Donatello per suo maestero e di chi à ttenuto cho lui fj. 449.
per libre 3277 d' ottone . . . .
per libre 350 di ciera . . . .
per rame e ffero libre 122 fs. 3 d. 4
per charboni fj. 4 Ll. 94 d. —

Die zweite Liste steht als Nr. 4 in Band I der Miscellaneen des Archivs der Uffizien und hat folgenden Wortlaut:

El Scto Macteo che fecie fare larte del Cambio costò assue (*sic*) fj. 650 doro fu dimano di Lorēzo di bartoluccio.

El Scto lodovicho chè su la facciata di Scta Croce fecelo donatello costò fj. 449 doro a tutte sue spese.

La sepoltura del bronzo di Scto Zanobi o vero Cassone entròvi drēto Ll. 3277 dottone, Ll. 350 di cera, Ll. 122 di rame e ferro, Ll.... dj carboni fj. 4 Ll. 94. Costò tutto fj. 1314 doro fecela lorēzo di Bartoluccio.

La fighura di Scto Giovanni battista p(ost).[a] nel pilastro dorto Scto Michele fecela lorēzo di Bartoluccio p(er) larte demerchatanti sino di geñaio 1419 costò fj. 294 Ll. 931 fs. 17 d. 3.

Un Cristo e Scto Tomaso in sulpilastro dorto Scto michele fecela Andrea del verrocchio costò al magistero fj. 476 doro pesorno Ll. 3981 fecele fare lamerchatātia.

Una fighura dorto Scto michele Intitolata in Scto Giovanni Vangelista fecela fare larte di porzanta (*sic*) marja costò fj. 340 aspese tutte del m° fecela baccino (*sic*) da montelupo. [1])

Das Verzeichnis des Ghiberti-Codex ist zwischen 1425 und 1463 geschrieben, da es die Ludwigsstatue noch an Or San Michele befindlich anführt (sie wurde, wie wir noch sehen werden, im letzteren Jahre nach S. Croce versetzt). Es rührt von Vittorio, dem Sohne Lorenzos her (1417—1496); der Vater hätte bei den von ihm ausgeführten Werken nicht in der dritten Person von sich gesprochen; vom Enkel Buonaccorso (1451—1516) können allenfalls die beiden Einträge über die Grabmäler Sixtus' IV und Innocenz' VIII hinzugefügt sein, da das letztere erst 1497 vollendet wurde.

Aus wesentlich späterer Zeit datiert die Aufzeichnung im Miscellaneenbande des Uffizienarchivs: dass darin die Evangelistenstatue Baccios da Montelupo erwähnt ist, setzt ihren Ursprung nach 1515, dem Zeitpunkt der Aufstellung derselben an Or San Michele. Es ist nicht ausgeschlossen, vielmehr wahrscheinlich, dass ihr Verfasser das Verzeichnis des Ghiberticodex kopiert und es dann blofs durch einige Zusätze vervollständigt habe — so genau stimmen seine Angaben mit denen der ersteren Quelle überein. Dabei passierte ihm allerdings das Versehen, dass er die das Material der Ludwigsstatue betreffenden Gewichtsangaben als für den Zanobiusschrein Ghibertis geltend verzeichnete.

Wenn somit auch die Übereinstimmung im Preisansatze für unsere Statue an beiden Orten nicht als Bekräftigung für dessen Richtigkeit ins Feld geführt werden kann, so ist dagegen auch kein Grund vorhanden, an letzterer bei dem Alter und der Vertrauenswürdigkeit der früheren, ursprünglichen Quelle zu zweifeln. Überdies

[1]) Die auf die Ludwigsstatue bezüglichen Angaben beider Verzeichnisse hat zuerst Semper, Donatello, seine Zeit und Schule. Wien 1875. S. 315 Nr. 13 veröffentlicht. Seine Vermutung, Vittorio Ghiberti scheine an dem Werke mitgeholfen zu haben, widerlegt sich durch dessen Geburtsjahr 1417. — Näheres über den Ghiberti-Codex siehe in Vasari-Milanes II 248; dort wird auch Lorenzo als an dessen Kompilation beteiligt angenommen.

giebt sie das älteste schriftliche Zeugnis für die — übrigens nie von irgend einer Seite in Zweifel gestellte — Zuteilung des Werkes an Donatello; ihre Angabe geht derjenigen Albertinis um ein halbes Jahrhundert voraus. Interessant ist sodann, dass sie ausdrücklich die Mithilfe eines Genossen des Meisters an dem Werke betont (chi ha tenuto con lui): wir haben selbstverständlich niemand anders als Michelozzo in ihm zu erkennen. Daraus, dass unsere Notiz ausdrücklich das Tabernakel ausnimmt, zu folgern, es habe Donatello keinen Teil daran gehabt (wie dies M. Semrau a. a. O. thut), scheint uns nicht gestattet. Ihr Verfasser wollte eben nur die Unkosten für die Statue allein ausweisen, soweit sie das Honorar des Künstlers und das von ihm gebrauchte Material betrafen; ja von dem letzteren wird das Gold für den Überzug auch ausgenommen, weil diese Operation gewiss von einem Goldschmiede besorgt ward und Donatello nichts damit zu schaffen hatte. Auf alle Fälle aber hatten die Auslagen für das Tabernakel, als eine ganz disparate Sache, ihr besonderes Conto. Unsere Quelle berücksichtigt sie nicht — keineswegs deshalb, weil Donatello an dem Werke nicht beteiligt war, sondern weil dieses sie nicht weiter interessierte.

* * *

Nicht lange sollte die Schöpfung des grofsen Meisters ihre Stelle unangefochten behaupten. Als die Volkspartei mit den Medici an der Spitze die Herrschaft an sich gerissen hatte, musste ihr selbstverständlich daran liegen, die Parte guelfa, ihre einst allmächtige Gegnerin, in Ansehen und Machtmitteln zu schädigen, in ihrer Wirksamkeit möglichst lahm zu legen. Sie wurde systematisch ihrer Vorrechte und ihres Einflusses auf die Führung der öffentlichen Angelegenheiten beraubt; ja, unter dem Primat Lorenzo Magnificos sah sie sich zu einer blofsen Behörde für die Pflege der öffentlichen Verkehrsmittel degradiert. Ihr bedeutendes Vermögen fand im Bau und Unterhalt von Strafsen ebenso nützliche als politisch unschädliche Verwendung.

Aber schon vor dieser Zeit, zu Ende 1459 hatte man sie gezwungen, um die Erinnerung an ihre Macht auch an diesem hervorragenden Denkmal auszutilgen, ihr Tabernakel an Or San Michele an das Kollegium des Handelsgerichts (Università dei Mercanti, Tribunale della Mercanzia, im Volksmunde »i Sei della Mercanzia« geheifsen) abzutreten. Am 26. Mai 1463 kamen die wegen Geldmangels inzwischen in der Schwebe gebliebenen Verhandlungen zum Abschluss: gegen eine von ihren Vertrauensmännern Piero de Medici und Antonio di Migliore Guidotti festgestellte Entschädigung von 150 Goldgulden an die Parte guelfa trat die Università dei Mercanti in den Besitz des Tabernakels. Die Statue des hl. Ludwig befand sich dazumal nicht mehr in demselben (dieses wird in der unten mitzuteilenden Provision vom 29. März 1463 als »murus vacuus« bezeichnet); sie war in der Zwischenzeit entfernt und wohl gleich damals von der Parte guelfa nach S. Croce gestiftet worden (die früheste schriftliche Nachricht — in Albertinis Memoriale —, die sie dort über dem Eingangsportal aufgestellt verzeichnet, stammt allerdings erst von 1510). Die Veranlassung dazu lag in dem Umstande nahe, dass der Heilige dem Franziskanerorden angehört und dass infolge davon schon die oben mitgeteilte Provision vom 28. November 1425 in jener Hauptkirche des Ordens zu Florenz an seinem Feste eine alljährliche Oblation seitens der Parte guelfa angeordnet hatte. Übrigens besafs diese in dem Orden stets einen infolge der Institution der sogenannten Tertiarier einflussreichen Förderer ihrer Interessen. Seinen Platz behauptete unser Kunstwerk vier Jahrhunderte lang an der Fassade von S. Croce; erst bei Gelegenheit ihres Ausbaues wurde es 1860 an seine jetzige Stelle über dem Mittelportal im Innern versetzt.

Die Università de' Mercanti aber beeilte sich, sofort nach Abschluss des Kaufs des Tabernakels die Spuren ihrer Vorgängerin an demselben zu tilgen und statt ihrer die eigenen Rechte daran für alle Welt offenkundig zu machen. Durch Beschluss vom 29. März 1463 wird eine fünfgliedrige Kommission eingesetzt, mit der Aufgabe, den Ersatz des Wappens der Parte guelfa in dem Friese über dem Tabernakel durch das der Mercanzia, die Abmeifselung desjenigen im Sockel der Nische und die Herstellung eines neuen Bildwerks für die letztere zu veranlassen, wie auch für Aufbringung der erforderlichen Geldmittel Sorge zu tragen. Die Kommission ging ungesäumt an die Arbeit: das Sockelwappen wurde weggemeifselt, und schon am 28. September 1463 ward Luca della Robbia für das schöne Medaillon mit dem Emblem der Mercanzia, dem florentinischen Giglio über einem Warenballen, bezahlt, das wir noch heute über dem Tabernakel bewundern und das im Werke des Meisters auch deshalb besondere Bedeutung besitzt, weil es seine späteste sicher datierte Arbeit ist.[1]) Etwas später ging man auch an die Bestellung des neuen Skulpturwerks. Ehe wir jedoch darüber berichten, lassen wir vorerst die beiden bisher noch nicht veröffentlichten Provisionen im Wortlaut folgen, denen wir die vorstehenden Thatsachen über den Besitzwechsel des Tabernakels an Or San Michele entnehmen konnten:

(Anno 1463 indictione VI.ª die xxvj martis) Tabernaculi et seu pilastri partis approbatio pretii. Feci stantiamentum sub die ultima martis 1463 (das vorstehende in margine). Suprascripti sex in simul etc. absente Thomaso advertentes et cum diligentia et sollicitudine ad honorem dicte Universitatis et quod die xxviiij decembris 1459 per tunc officium sex consiliariorum dicte Universitatis una cum Consulibus quinque majorum artium civitatis Florentie servatis servandis secundum ordinamenta fuit provisum, ordinatum, et stantiatum, et deliberatum quod emeretur a parte et universitate partis Guelforum civitatis Florentie tabernaculum et seu pilastrum situm in facie et pariete oratorij sancte Anne site Florentia (*sic*) in loco dicto Orto San Michele ex opposito ecclesie sancti Michelis in Orto et seu nomen signum et ornamenta ibidem existentia et facta sub nomine et signo dicte partis, pro eo pretio quod declararent et dicerent nobiles et prudentes viri Pierus Cosme de Medicis et Antonius Miglioris Guidotti[2]) ambo in concordia cum hoc quod talis declaratio pretij appro-

[1]) Da der urkundliche Vermerk, der uns diese Thatsache überliefert, an wenig bemerkter Stelle veröffentlicht wurde (von A. Marquand im American Journal of Archæology VIII, 153), so wird es nicht als überflüssig erscheinen, wenn wir ihn hier nach dem Original nochmals reproduzieren:

1463 die 28.ª Septembris. Luce Marci della Robia intagliatori fj. 25 a soldi 88 e den. 5 per fiorino pro parte solutionis et mercedis operis per eum facte de signo et arma et circa signum et arma dicte Universitatis per eum applicandum in circulo posito in facie Oratorii S. Anne site in platea Orti S. Michaelis civitatis Florentie supra pilastrum dicte Universitatis positum in dicta facie contra Oratorium S. Michaelis (das heutige Kirchlein S. Carlo dei Lombardi) secundum ordinationem et commissionem operariorum ordinatorum et deputatorum de mense Januarii seu Februarii 1462 (st. n. 1463; richtiger erst am 29. März 1463) per tunc officium sex Consiliariorum dicte Universitatis pro ornando et decorando dicto pilastro. Ll. 110 sol. 10 d. 5 piccioli (Arch. di Stato, Deliberazioni della Mercanzia, filza 295, 1462—63 fol. 254ʳ).

[2]) Letzterer ist dieselbe Persönlichkeit, der das Libro di Ant. Billi (und nach ihm der Anonimo Gaddiano) den Entwurf der Loggia dei Rucellai gegenüber ihrem Palaste zuschreibt (vergl. unsere Ausgabe des Codice dell' Anonimo Gaddiano, Separat-Abdruck. Florenz 1893. S. 115 Anm. 125). Ob er zur Abschätzung des Tabernakels wohl als Sachverständiger zugezogen wurde? In der Fünferkommission vom 29. März 1463 sitzt er nicht mehr. Aufser der obigen ist uns übrigens sonst keine Nachricht über seine Thätigkeit als Architekt überliefert.

baretur per officium sex consiliariorum dicte universitatis et quod quando predicte declarationes et approbationes facte essent et deinde facta incameratione ex parte dicte universitatis guelforum, quod jus iurisditio signum et nomen et dominium que et quod dicta pars guelforum habet in dicto tabernaculo et suis circumstantiis essent translata in dictam universitatem mercantie, et dicto pretio declarato et approbato ut supra Ego Cancellarius facerem et facere possim vigore dicte provisionis deliberate et stantiate dicte universitatis partis guelforum stantiamentum quantitatis dicti pretij solvendi per camerarium dicte universitatis mercantie prout predictum sit vel aliter quod factum in dicto officio constant in dicta provisione, Et qualiter postea die xxj.[a] Januarij 1459 (*st. n. 1460*) dicti Petrus et Antonius concorditer declaraverunt dictum pretium esse florenorum centum quinquaginta auri de sigillo prout de predictis omnibus constat manus mei Cancellarii in actis et per acta dicte cancellarie, et quod considerantes quod usque nunc non fuit facta approbatio dicte declarationis pretij quia non erant pecuniae pro solutione fienda, Et quod in presenti penes camerarium dicte universitatis est certa quantitas pecunie adeo quod habentibus et dictum pretium solvi possit; Et propterea servatis servandis approbaverunt dictam declarationem pretij declaratam in dicto stantiamento, et per camerarium retineantur de dicto pretio pro dicta universitate mercatorum flor. xxvIIIj fs. 3 d. 6 de quibus dicta universitas (*guelforum*) est et restat debitrix huius universitatis pro officio sex (?) Aretij pro pensione domus quam tenerunt ad pensionem ab hac universitate, et quod non fiat stantiamentum predictum nisi fiat primo translatio dominij et signi dicti tabernaculi in formam debitam (Archivio di Stato, Deliberazioni della Mercanzia, filza 295, fol. 117[v] e 118[r]).

Der zweite, die Ernennung der Fünferkommission betreffende Beschluss lautet:

Dicta die martis 29 martii 1463. Supradicti sex consiliarij in simul etc. absente tamen Thomaso advertentes ad approbationem factam per eorum officium die sabati proxime preteriti (es ist die vorstehende Deliberation vom 26. März gemeint) ut supra patet de pretio et declaratione pretij facta per spectabiles et egregios viros Pierum Cosme de Medicis et Antonium Miglioris di Guidottis cives honorabiles florentinos de tabernaculo existente in pariete oratorij Sancte Anne sito (*sic*) in loco vulgariter dicto Orto Sancto Michele sub nomine et signo Universitatis Guelforum civitatis Florentie ut patet in actis dicte Cancellerie sub die ... (leer gelassen) et de auctoritate eiisdem Petro et Antonio concessa constat in actis dicte Cancellerie sub die. Et considerantes quod finis et effectus et intentio dicte emptionis fuit ut in loco signi dicte partis guelforum apponeretur signum dicte Universitatis (*mercatorum*) et quod in dicto tunc muro vacuo apponeretur aliqua statua et seu figura digna et venerabilis ut est in alio tabernaculo ibidem circhum circha positum. Et considerantes quod locus est dignissimus et etiam reputatio huius Universitatis debet excedere alias inferiores et quod opus (*est*) ad providendum predictis que erunt magne impense eligere et deputare cives honorabiles non parve auctoritatis et intelligentie, propterea omni modo etc. servatis servandis elegerunt nominaverunt et deputaverunt infrascriptos honorabiles viros, videlicet

Petrum Cosme de Medicis pro arte Kalismale
Leonardum Bartolomeij de Bartolinis pro arte Cambij
Dietisalvium Neronis Nigrij Dietisalvi pro arte Lane
Pandulphum domini Giannozi de Pandolfinis pro arte Porte Sancte Marie
Matheum Marcij Antonij Palmerij pro arte Aromatoriorum
Et duas partes eorum aliter etiam absente etc. morte etc.

Ad providendum expensis dicte Universitatis Mercatorum de ornamento statua et signo condecente et venerabili in dicto et circha dictum tabernaculum et ad locandum et faciendum et fieri faciendum in predictas et in (*sic*) circha predicta ea omnia et singula de quibus et prout et sicut dictis operariis videbitur et placebit (Archivio di Stato, Deliberazioni della Mercanzia, filza 295, 1462—1463, fol. 120r).

* * *

Auch die Hauptsache — der Ersatz der Statue des hl. Ludwig durch ein anderes Bildwerk — wurde durch die »Operai del pilastro seu tabernacolo«, wie der offizielle Titel der durch das vorstehende Dekret eingesetzten Fünferkommission lautete, bald in Angriff genommen. Es galt zuerst ein passendes Sujet dafür zu bestimmen, da das Handelsgericht als solches im Gegensatz zu den Zünften keinen heiligen Patron besafs. Wem das Verdienst gebührt, als solches eine Gruppe Christi und des ungläubigen Thomas vorgeschlagen zu haben, lässt sich nicht feststellen; für die Wahl des Stoffes mag die Absicht mafsgebend gewesen sein, die Passerini a. a. O. ihr mit den Worten unterlegt: avendo voluto quei giudici simboleggiare che non debbasi sentenziare finchè non sia toccata con mano la verità. Wie dem auch sei — wir verdanken ihr Verrocchios bekanntes Meisterwerk, eine der vollendetsten und ergreifendsten Schöpfungen der Renaissanceskulptur. Der Beschluss bezw. Vertrag, womit die Herstellung der Gruppe dem Künstler in Auftrag gegeben wurde, ist leider nicht mehr vorhanden. Er muss im Jahre 1465 erfolgt sein.[1]) Die Ausführung des Werkes aber lässt sich in einer langen Reihe von Deliberationen betreffend Abschlagszahlungen an den Künstler, Anweisungen zur Übernahme und Bezahlung der Bronze und anderen Materials u. s. f., die sich erhalten haben, durch alle Stadien verfolgen, von der (vermutlich ersten) Anzahlung an Verrocchio vom 15. Januar 1467 bis zu dem Dekret vom 20. Dezember 1486, womit aus Anlass der Vollendung des Werkes die Abhaltung einer Messe am Thomasfeste jeden Jahres angeordnet wird (s. oben S. 247 Anm. 3). Wir verweisen bezüglich dieses über den Kreis der gegenwärtigen Studie hinausgreifenden Gegenstandes auf die durch Gaye (I 370ff.) bekannt gemachten Regesten der in Frage kommenden Urkunden, wollen es uns aber trotzdem nicht versagen, zum Schluss noch drei bisher unbeachtete und unveröffentlichte Urkunden mitzuteilen, weil sie über einzelne Punkte näheres Licht verbreiten.

Die erste ist ein Dekret der Signorie vom 23. (bezw. 26.) März 1482, womit der von den Operai del pilastro in Überschreitung ihrer Befugnisse dem Künstler für seine Skizze zur Thomasgruppe gezahlte Betrag genehmigt und die Absicht sie zu gröfserem Schmucke des Amtslokals daselbst aufzustellen gebilligt wird. Wir gelangen hierdurch zur Kenntnis von Thatsachen, die bisher unbekannt waren; leider ist sowohl die Thonskizze als jede weitere Kunde davon verschollen. Das fragliche Schriftstück aber lautet wie folgt:

(Anno domini 1482 die xxvj mensis martij.) Secundo. Provisionem infrascriptam super infrascriptis omnibus et singulis examinatam et firmatam secundum ordi-

---

[1]) Die Bände Nr. 295 und 296 der Deliberazioni della Mercanzia, die die Jahre 1462 bis 1464 umfassen, enthalten nichts darauf Bezügliches; Band Nr. 297, der das Jahr 1465 enthält, ist im Archiv verlegt worden und konnte von uns nicht durchgesehen werden; die folgenden Bände registrieren schon Abschlagszahlungen an Verrocchio. Der Vertrag bezw. Auftrag musste also — wenn überhaupt vorhanden — sich in Band Nr. 297 finden, also vom Jahre 1465 datieren.

namenta et deliberatam et factam primo per dictos dominos priores et vexilliferum iustitie populi florentini et postea per dictos dominos et gonfalonierios societatum et duodecim bonos viros Comunis Florentie secundum formam ordinamentorum dicti Comunis que talis est, videlicet

Inteso i magnifici et excelsi signori priori et gonfalonerius di giustizia del popolo fiorentino come per dar perfectione a uno Sancto Thomaso in bella statua di bronzo per porla in Orto san Michele pel conto dell' Universita della Mercantanzia et per non lasciare guastarsi e perire la boza et principio di si bella cosa s' è facta una spesa di fiorini quaranta larghi e Ll. dugento piccioli de danari della mercatantia e quali per aventura non si potrebbono lecitamente mectere a uscita o fornire di pagare et acconciarne senza la dispensatione de' consigli che e succeso contro l' openione degli operai di decta casa et di chi l' a havuto a fare: Et conoscendo esser si utilmente spesi tali danari et doverne conseguire grande ornamento a decta chasa et corte della mercatantia et all' Oratorio d' Orto san Michele et reverentia et dilecto negli animi de vedenti tale opera, per tanto

Habita primo super infrascriptis omnibus et singulis die vigesima tertia mensis martii anni domini MCCCCLXXXj indictione xiiij inter se ipsos dominos priores et vexilliferum in sufficienti numero congregatos in palatio populi florentini deliberatione et inter eosdem facto solemni et secreto scrutinio et misso partito ad fabas nigras et albas et obtento secundum ordinamenta dicti Comunis et postea successive ipso eodem die sequente et facta deliberatione inter eosdem dominos priores et vexilliferum iustitie et gonfalonerios societatum populi et duodecim bonos viros dicti Comunis solemniter in sufficientibus numeris et in palatio antedicto congregatos facta prius proposita super predictis et infrascriptis omnibus et celebrato inter ipsos omnes solemni et secreto scruptinio missoque partito ad fabas nigras et albas et obtento secundum ordinamenta Comunis predicti ipsis tamen omnibus et singulis infrascriptis diligenter prius examinatis deliberatis ac firmis per spectabiles viros duodecim procuratores Comunis et septuaginta cives ac etiam per spectabiles auditores (folgen die Namen derselben) ad hoc examinandum deputatos secundum ordinamenta Comunis predicti eorum proprio motu pro utilitate Comunis eiusdem et omni modo via iure et forma quibus magis ac melius potuerunt providerunt ordinaverunt et deliberaverunt:

Che la decta spesa per decta statua et opera di sancto Thomaso si sia potuto fare lecitamente et che il Camarlingo della universita et corte della mercatantia de la citta di Firenze possa et debbi mettere a uscita detta quantita di fiorini quaranta larghi et Ll. dugento piccioli sendo interamente pagate o restandosene a pagare cosa alchuna quella pagare di qualunche danari alle sue mani pervenuti o che perverrano per cagione del suo ufficio insino allo 'ntero di decta somma necta et senza ritentione o partita a qualunche per decta opera restassi havere, precedente non dimeno lo stantiamento deliberato da sei di mercatantia o le due parti di loro et di tutte acconciarne le scripture in buona forma. Et cosi fare si sia potuto et possa et debbi per qualunche a chi appartenessi stantiando pagando et le scripture acconciando lecitamente et senza alchuna pena solo veduta la presente et quello che in essa si contiene ogni oppositione contradictione et exceptione rimossa.

(Folgt noch ein Absatz, der die genehmigende Abstimmung im Volksrat über den vorstehenden Beschluss der Signorie, wie sie am 26. März 1482 stattfand, registriert. — Archivio di Stato, Consigli maggiori, Provisioni, Registro filza Nr. 173 fol. 2r.)

Das zweite unserer Dokumente ist eine Provision der Signorie vom 19. (bezw. 28.) Dezember 1487, womit auf ein Gesuch der Sei di Mercanzia um Erlaubnis der Vornahme gewisser Vollendungsarbeiten an ihrem Tabernakel von Or San Michele, sowie einiger Reparaturen an der Uhr auf Mercato Nuovo, die Bewilligung dazu erteilt wird, inwieweit die Kosten dieser Arbeiten nicht die Summe von dreifsig Goldgulden überschreiten würden. Jene Vollendungsarbeiten nun sind als »capitelli, mensola et arme della casa da farsi di marmo« präzisiert. Um was für Kapitelle es sich hier handelt, sind wir aufser stande aufzuklären — gewiss nicht um die am Tabernakel, denn sie wird man doch wohl bei der Ausführung desselben nicht unvollendet gelassen haben. Die fehlenden Konsolen (mensole) waren ohne Zweifel jene, die jetzt den Sockel des Tabernakels stützen (s. oben S. 251), und das Wappen sollte wohl in den von zwei Putten gehaltenen Kranz im Sockelfelde eingefügt werden, woraus man dasjenige der Parte guelfa weggemeifselt hatte (s. S. 254). Was dann allerdings nicht geschah, denn er zeigt bis heute ein glattes Feld. — Betreffs der Reparatur der Uhr auf Mercato Nuovo bemerken wir, dass sie sich auf der sogenannten Torre del Saggio befand, die ihren Namen nach dem in ihren unteren Räumen befindlichen Amte für die Prüfung der Metalllegierungen führte — eine Obliegenheit, womit das Tribunale della Mercanzia gleichfalls betraut war. Unter den der Reparatur ebenfalls bedürftigen »figure« ist wohl der Glockenhans zu verstehen, den laut Vasari (III 375) auch Verrocchio verfertigt hatte — in früheren Jahren, denn seit 1845 weilte er ja in Venedig, woher er in seine Vaterstadt nicht mehr lebend heimkehren sollte. Alle diese Arbeiten zusammengenommen können indes nicht von Belang gewesen sein, da man hoffte, für ihre Unkosten mit dreifsig Gulden aufzukommen. Nach diesen Erklärungen folge der Text des fraglichen Dokuments:

(Anno incarnationis domini nostri Iesu Christi MCCCCLXXXVIj indictione vj die vero xxviij mensis Decembris.) Secundo (folgt der mit dem ersten Alinea der vorstehenden Provision vom 26. März 1482 gleichlautende Absatz).

Esaminato i presenti sei di mercatanthia (*sic*) le chose che riguardano l' honore di Dio et etiandio publico, et di che all ufficio loro e dato spetiale cura. Et trovando che a perfectione del tabernacolo d' Orto sancto Michele dove sono collocate le figure di bronzo del nostro Signore Iesu Christo et di sancto Thomaso manchano piu cose et in tra l' altre capitelli mensola et arme della casa da farsi di marmo et allo horivolo di mercato nuovo nella loro casa del saggio, posto dinanzi agli occhi di ciascuno, mancha raconciare le figure et segni et lectere et rifarle per piu evidentia di stucho et di marmo et d' altri colori, et desiderosi che a tali manchamenti si provegha ad honore di Dio et della citta et contento di ciascuno. Hanno deliberato ricorrere alla Vostra Excelsa Signoria Magnifici et excelsi signori, et a quella fare noto tucto. Et ricordano et suplicano con ogni debita reverentia che a cio si provegha perche da lloro non possono. Et ricorderebbono che non parendo altrimenti alla Vostra Excelsa Signoria che solennamente si provegha, ideo

(Folgt ein mit dem dritten Alinea der Provision vom 26. März. 1482 identischer Absatz, nur dass hier als Datum der ersten Beratung der 19. Dezember 1487 angeführt ist, und sodann der weitere Text:)

Che e presenti sei durante il loro magistrato sieno tenuti et debbino con ogni diligentia et cura intendere tali mancamenti et a quelli proveghino in quel modo et forma che liberamente vorranno et giudicheranno essere di bisogno ad honore di Dio et ornamento della citta et contento universale. Et pero di qualunche entrate di detta universita che perverranno alle mani del camarlingho di decta universita possino

spendere nelle cose et ragioni expedienti et oportune a detti effetti insino a fiorini trenta larghi et farne qualunche stantiamento distintamente et chiaramente cosa per cosa, et

Che qualunche camarlingo presente e futuro di decta universita debbino tali stantiamenti paghare et mettere a uscita. Et a epsi camarlinghi sieno acceptati e messi in conto insino a decta somma da qualunche ragionieri o syndichi diputati o che si deputassino in qualunche luogho a rrivedere o saldare loro conti o in qualunche modo come bene paghati et che tutto s' intenda et sia sano et puro intelletto et buona fede

(Es folgen drei Absätze, worin die genehmigenden Abstimmungen über vorstehenden Beschluss der Signorie verzeichnet werden, wie sie im Volksrat am 24., im Gemeinderat am 26. und im Rate der Hundert am 28. Dezember 1487 statthatten. Das Schriftstück schliefst mit der Formel:)

Non obstantibus in predictis vel aliqua predictorum aliquibus legibus, statutis, ordinamentis, provisionibus, aut reformationibus consiliorum civitatis Florentie, vel alliis quibuscumque que et prout supra in prima provisione huius libri continetur et scriptum usque ad finem provisionis eiusdem (Archivio di Stato, Consigli Maggiori, Provisioni, Registro filza Nr. 179 fol. 140^{v}).

Unser drittes Dokument endlich enthält das Dekret der Signorie vom 19. (bezw. 28.) Dezember 1487, das die Sei di Mercanzia beauftragt, über wiederholtes Ersuchen Verrocchios festzustellen, wieviel ihm an Entlohnung für die Thomasgruppe noch gebühre, und ihnen Erlaubnis erteilt, den Restbetrag, der jedoch die Summe von 200 Goldgulden nicht übersteigen dürfe — wie dies ja nach den schon vorher gepflogenen Ermittelungen voraussichtlich der Fall sein werde —, unter der Bedingung flüssig zu machen, dass der Künstler darein willige, sie als Heiratsgut für die Töchter seines Bruders im Monte comune (der Staatsschuldenverwaltungsbehörde) zu hinterlegen. Aus einer früheren, von Gaye (I 371) mitgeteilten Deliberation vom 22. April 1483 wissen wir, dass das Honorar des Meisters auf insgesamt 800 Goldgulden fixiert worden war, wovon er dazumal aber erst 306 erhalten hatte; weitere 94 sollten bis zum Termin der Aufstellung der Gruppe, den 21. Juni 1483, die übrigen 400 Gulden aber in vier Jahresraten ausgezahlt werden. Der letzteren Bedingung war nicht entsprochen worden, da — wie unser Dokument Nr. III besagt — die Mercanzia sich Ende 1487 noch mit der Zahlung von ungefähr der Hälfte jener 400 Gulden im Rückstand befand. Es ist uns nicht geglückt, fernere Belege für die endgültige Regelung der Angelegenheit im Florentiner Staatsarchiv aufzufinden. Jedenfalls erfolgte sie erst nach Verrocchios Tode, denn in seinem am 25. Juni 1488 (seinem Todesjahre) verfassten Testamente heifst es: Item relinquo ipsi thome (seinem Bruder) omnes pecunias, quas habere et exigere debeo ab officio mercantie florentine quacunque ratione et causa; de quibus pecuniis ordino quod faciat dotes filiabus suis (Gaye I 368).

Unser Dekret Nr. III vom 19. (bezw. 28.) Dezember 1487 nun hat den folgenden Wortlaut:

(Anno incarnationis domini nostri Iesu Christi MCCCCLXXXVIj indictione vj die vero xxvııj mensis Decembris.) Tertio Decimo (folgt der einleitende Absatz, der mit dem ersten Alinea der vorstehenden Provision vom 26. März 1482 gleichlautet; sodann weiter:)

Informati i presenti sei consiglieri della mercatanthia (*sic*) come Andrea del Verocchio cittadino fiorentino et egregio sculptore per conto delle figure di bronzo già

piu anni passati per lui lavorate et perfecte secondo l' ordinatione et commissione degli operarij acciò deputati, et ad imagine del nostro Signore et Salvatore messer Yesu Christo et del beatissimo apostolo misser sancto Thomaso, et collocate et poste ad honor di Dio et della nostra citta et inspecie della loro universita in uno de tabernacoli di fuori nella faccia della chiesa di sancta Anna dirimpetto alla chiesa di sancto Michele in luogo eminente et evidente agl' occhi di ciascuno, non è stato interamente pagato di sua fatica et premio, et àgli facti richiedere da sua fratelli, non ci essendo lui, piu volte della satisfactione, allegando peso di gran famiglia et assai poverta, maxime di molte fanciulle foemine et sanza dote di Thomaso di Michele texitore di drappi suo fratello constituito in extrema miseria; et cognoscendo non si gli potere iustamente negare tale satisfatione, ne ritenergli sua fatica et premio: Et acciò che tale ornamento sia piu accepto et grato allo omnipotente Dio, non da lloro (*? non avendo ?*) mezo o faculta da satisfargli deliberorno ricorrere alla Vostra Excelsa Signoria et supplicano che per debito della iustitia vi piaccia solemnemente provvedere et ordinare. Ideo

(Es folgt ein mit dem dritten Alinea der Provision Nr. I vom 26. März 1482 identischer Absatz, nur dass darin als Datum der ersten Beratung der 19., als das der zweiten der 22. Dezember 1487 angeführt ist. Der weitere Text lautet sodann:)

Quod dicta petitio et omnia et singula in ea contenta procedant firmentur et fiant et firma et stabilita esse intelligantur et sint et observentur et observari et executioni mandari possint et debeant in omnibus et per omnia secundum petitionis eiusdem continentiam et tenorem.

E presenti sei della mercatanthia e le due parte di loro sieno tenuti et debbino fra 'l termine che dura il loro magistrato et co' mezi et modi qui (*sic*) iudicheranno expedienti et convenirsi, examinare et intendere quello che insino a qui decto Andrea et suoi lavoranti n' anno auto per loro fatica et premio: Et etiandio quello si gli convengha iustamente per resto di suo (*sic*) fatica. Et per loro partito dichiarare quanto sia tal resto. Non potendo passare la somma di fiorini dugento di suggello per ogni tal resto perchè di gia n' anno facta qualche investigatione. Et che di tutto quello che per loro cosi sarà dichiarato si possi et debbi satisfare a decto Andrea o suo mandatario solo per fare dote o dar in dote a qualchuna delle decte sue nipote et chome di sotto si dira et fra quel tempo et in quello modo che a prefati sei o le due parti di loro liberamente parra: ma non in minore tempo d' anni dua dal dì dello (*sic*) loro dichiaratione di tal resto (es folgen die gewöhnlichen Anweisungen an die Camerlenghi betreffs der Auszahlung und Verrechnung der Summe; darauf der weitere Text:)

Decti danari (paghato prima da decto Thomaso quanto montera la taxa della presente provvisione) si paghino agli ufficiali del monte, quando chi harà legittimo mandato harà facto fine sufficiente in nome di decto Andrea o di suoi heredi, quando lui non vivessi, di tutto quello che per tali opere potessi domandare, et decti officiali debbino convertire tali danari in dote delle figluole del decto Thomaso almeno in tre o con confarle in sul Monte per lo ordinario o col comperarne crediti de septe per cento o dando contanti in quello modo et in quella forma che giudicheranno essere piu expediente et piu utile per le decte fanciulle. Procurando anchora che chi per dote ne ricevrà alcuna quantita sodi per quella sufficientemente acciò che venendo caso della restitutione tali fanciulle non perdino questo pocho di subsidio a lloro conceduto: et pe' sopradetti effetti le scripture se ne acconcino al Monte in buona forma secondo la deliberatione degli ufficiali del Monte e quali per obligo de loro

officio procurino con diligentia che questa opera pia sortisca conveniente et buona fine.

(Folgen in drei Absätzen die genehmigenden Abstimmungen im Volksrat am 24., im Gemeinderat am 26. und im Rate der Hundert am 28. Dezember 1487, und sodann noch die Schlussformel, wie wir sie oben zu Ende von Dokument II verzeichnet haben. — Archivio di Stato, Consigli Maggiori, Provisioni, Registro filza Nr. 179 fol. 152v.)



Luca della Robbia
Medaillon mit dem Emblem der Mercanzia
An Or San Michele zu Florenz

JUPITER UND DIE TUGEND

EIN GEMÄLDE DES DOSSO DOSSI

VON JULIUS VON SCHLOSSER

In einer der schönsten und reichhaltigsten Privatsammlungen Wiens, die ihr Besitzer, Exc. Graf Karl Lanckoronski, mit feinem Geschmacke hegt und bereichert, befindet sich ein Gemälde mit Figuren etwa in halber Lebensgröfse (Leinwand 1,50 m br., 1,10 m h.), das sich sofort als ein echtes Werk des anziehenden und eigenwilligen Hauptmeisters der ferraresischen Hochrenaissance, des Gio. Ev. Dosso, zu erkennen giebt, also jenes Malers, dessen künstlerischer Nachlass wie kaum der eines zweiten von der Zeit und den Menschen die schwerste Unbill erfahren hat. Es war ursprünglich im Besitze des verstorbenen Malers und Kustos der Akademischen Galerie in Wien, Daniel Penther, und wurde mit dessen schöner Gemäldesammlung durch den Kunsthändler Herrn H. O. Miethke 1888 versteigert (vergl. Zeitschr. f. bild. Kunst XXIII, 159f.). Noch als es sich in Penthers Händen befand, hatte es mich des Meisters wie des ungewöhnlichen Gegenstandes willen stets auf das Lebhafteste angezogen; da es bisher in die Litteratur über Dosso nicht eingeführt ist und da ich jetzt über seine Herkunft sowie über sein Sujet Aufschluss zu geben vermag, möge es mir erlaubt sein, meinen kleinen Fund hier vorzulegen.

Das Bild, ein richtiges dosseskes Farbengedicht und vielleicht nicht sehr viel später als die berühmte »Circe« der Borghesischen Galerie anzusetzen, bringt einen frei behandelten mythologischen Vorwurf, in jenem romantischen Geiste ergriffen, der für den Freund Meister Ludovicos so charakteristisch ist. Die Scene spielt über den Wolken des Olymps; Jupiter, zu dessen Füfsen das Symbol seiner Macht, der goldene Donnerkeil, müfsig ruht, vergnügt sich mit einer Beschäftigung, in der wir den Vater der Götter und Menschen sonst eben nicht anzutreffen gewohnt sind. Vor einer Staffelei sitzend, hantiert er mit Palette und Pinsel; es sind die bunten Flügel von Schmetterlingen, an denen er seine Kunst übt. Neben ihm sitzt, wie ein kritischer Freund, sein beschwingter Bote Merkur; er gebietet, den Finger an den Mund legend, Schweigen, denn von rechts her naht sich knieend, mit bittender Gebärde, eine anmutige Frauengestalt von üppigen Formen, Busen, Arme und Haupt mit dem leichten Schmuck von Blumen bekränzt. Man ist versucht, an Chloris, die Göttin der Blumenflur und Geliebte Merkurs zu denken, die Ariost so hübsch schildert:

> Cloride bella, che per l' aria vola
> Dietro a l' Aurora a l' apparir del Sole
> E dal raccolto lembo de la stola
> Gigli spargendo va, rose e viole. (Orl. fur. XV, 57)

und die hier, von Eifersucht erfüllt, auch für ihre Schützlinge die Farbenpracht des Olymps zu erflehen scheint. Im Hintergrund erscheint eine Frühsommerlandschaft mit zartbelaubten Bäumen. Duftig ragen die Türme eines festen Schlosses in den friedlichen Himmel, durch den ein weifser Wolkenstreif zieht, während gerade hinter der Leinwand Jupiters ein Regenbogenstreif sich zeigt, als sollten seine Farben dem Himmelskünstler zum Vorbilde dienen. Das Ganze leuchtet trotz der — wie häufig bei Dosso — etwas rauchigen Schatten noch immer in den wohlbekannten Silberemailtönen Ferraras: das rötliche Gewand Jupiters, der vom Winde geblähte dunkelgrüne Mantel Merkurs, das tiefrote Gewandtuch auf seinem Wolkensitz, das gelbgrünliche Kleid der Frauengestalt bilden jene klingende Farbenharmonie, die für Dosso so charakteristisch ist und ihn auch neben den Venezianern selbständig und eigenartig erscheinen lässt. Und ebenso ist nichts von klassizistischer Formengebung zu bemerken, nichts von der steinernen, antikischen Öde, die schon zu Dossos Zeiten Kunst wie Poesie des Cinquecento zu durchkälten beginnt; in der urwüchsigen altferraresischen Derbheit der Körperformen, in den eigensinnigen Physiognomien lebt noch die ganze ungebrochene Stammeskraft der oberitalischen Frührenaissance. Durch das Bild weht ein Hauch ariostischen Geistes; wir meinen auch einen feinen Klang des Silberglöckchens ariostischer Ironie zu vernehmen, in der Figur des göttlichen Malerdilettanten, des Nebenbuhlers seines irdischen Kollegen, der ihn so munter auf die Leinwand gesetzt hat (s. die beigeheftete Tafel).

Gerne möchten wir das anmutige und sehr eigentümliche Bild einem Auftrage von Dossos fürstlichem Gönner, Alfonso I, entsprungen denken; es ist ja bekannt genug, welchem Schicksal der Plünderung und Zerstreuung die Schätze des Kastells von Ferrara nach dem Wegzuge Don Cesares nach Modena trotz aller Vorsichtsmafsregeln anheimgefallen sind (vergl. Venturi, R. Galleria Estense in Modena p. 17). Immerhin lässt sich das Gemälde bis in das Venedig des XVII Jahrhunderts zurückverfolgen, über dessen Kunstleben sowie über die zahlreichen Galerien in seinen Patrizierpalästen uns namentlich Marco Boschini und Don Martinioni so viele wertvolle Nachrichten hinterlassen haben. Der letztere hat unser Bild in der Sammlung der Grafen Widman, der Söhne eines 1586 aus Villach eingewanderten und in Venedig rasch zu Reichtum und Ansehen gelangten kärntnerischen Handelsmannes (Tassini, Curiosità Veneziane p. 771), in deren Palast bei S. Canciano neben einer Reihe anderer vorzüglicher Gemälde gesehen und in seinen Zusätzen zu der dritten 1663 von ihm herausgegebenen Auflage von Fr. Sansovinos Venezia descritta beschrieben (p. 376: »del Dossi si vede un Giove che dipigne farfalle, con la Virtù, che chiede audienza, che le viene impedita da Mercurio. La favola è di Luciano, ma molto ben' espressa dal Pittore«).

Merkwürdigerweise beschreibt nun auch Boschini in seiner 1660 gedruckten und dem Gründer der Wiener Galerie, Erzherzog Leopold Wilhelm, gewidmeten Carta del navegar pitoresco ein Bild desselben Gegenstandes, das sich in einer anderen, gleichfalls von Martinioni erwähnten Privatsammlung des damaligen Venedig, in Casa Bonfadini, befand.

p. 564. Ma tra le Galarie de mazor stima
(Tratandose de quadri de' viventi)
Bisogna dirla, ma fuora de i denti
La Casa Bonfadina ha l' fior, la cima.

Luca de Rezo mostra de so' man
Giove, che a i Calalini forma l' ale
E lassa la virtù da drio le spale;
Conceto del filosofo Lucian.

Mercurio assiste a cusì gran facende
Perche i Dei de i mortali hà sempre cura,
Defendendo le zuche da l' arsura
Gran favori del Ciel! chi hà rechie intende.

Ma si ben la virtù in tun canton
La fà quel, che fà un torzo in tun feral:
Sempre più la resplende e più la val
E xè de chi la sprezza confusion.

Luca sta volta dal to' penel piove
Virtù che ilustra el secolo presente:
Perche t' infondi l' anima vivente
Al istesso Mercurio, al stesso Giove.

Va che ti è Venetian, no' ti è da Rezo
Ti è patrioto; ti è de sto paese:
Replico al verso sempre ste represe,
Chi t' hà per forestier, el stimo pezo.

Wie man sieht, sagt der wackere Venezianer Antiquar ausdrücklich, dass dieses Bild von der Hand des Luca (Ferrari) da Reggio (1605—1654) war, eines wenig bedeutenden Nachfolgers des Guido Reni, von dem man einiges z. B. in der Galerie von Modena findet (vergl. Tiraboschi, Notizie di pittori, ecc. natiî degli stati del Ser.mo Sig. Duca di Modena. Mod. 1786. p. 202). Da der mitten im Kunstleben seiner Vaterstadt stehende Boschini die Werke dieses Zeitgenossen, der ihm überdies persönlich bekannt sein mochte — in den Privathäusern des nahen Padua war nach Rossettis Guida von 1780 noch im vorigen Jahrhundert eine ganze Reihe von Werken Lucas zu finden —, jedenfalls recht gut gekannt hat so müssen wir annehmen, dass der Secentist das Gemälde im Palazzo Widman vielleicht direkt für Giuseppe Bonfadini kopiert hat, den möglicherweise weniger der damals nicht übermäfsig geschätzte und obendrein von Vasari wie von Lod. Dolce recht übel behandelte Maler von Ferrara als der seltsame Vorwurf angezogen haben mag.

Beide Gewährsmänner sagen nun ausdrücklich, dass das Sujet aus Lucian genommen sei. An sich ist das gewiss nicht überraschend. Es ist hinlänglich bekannt, welch grofsen Einfluss die Bilderbeschreibungen des geistreichen Feuilletonisten aus Syrien auf die Kunst der Renaissance geübt haben, und es braucht hier nur auf die Zusammenstellung verwiesen zu werden, die R. Foerster in einer Kieler Rektoratsrede (Lucian in der Renaissance, Kiel 1886, in erweiterter Form im Archiv für Litteraturgeschichte XIV 337 ff.) gegeben hat. Aber in unseren modernen Lucian-Ausgaben suchen wir vergeblich nach einer Stelle dieser Art. Sie findet sich jedoch — und ich verdanke diesen Nachweis eben der Belesenheit Prof. R. Foersters — in einem Dialog, der seit dem XV Jahrhundert in Handschriften und Drucken, wie nicht minder in der Volgareübersetzung des Niccolò da Lonigo (Venedig 1551), unter dem Namen des Lucian geht und offenbar das Werk eines italienischen Humanisten ist. Der letzte Herausgeber, Girol. Mancini, vindiziert ihn keinem Geringeren als dem Leone Battista Alberti, für den, wie überhaupt für die Frührenaissance, diese Mystifikation



DOSSO DOSSI

JUPITER UND DIE TUGEND

IN DER SAMMLUNG DES GRAFEN LANCKOROŃSKI ZU WIEN

14

LICHTDRUCK D. KLI(

sehr charakteristisch ist; in der That findet er sich in einer Oxforder Handschrift der Tischgespräche (Intercoenales) des Leone Battista als das vierte Stück des ersten Buches (L. B. Alberti, Opera inedita ed pauca separatim impressa, Hieron. Mancini curante = Raccolta di opere inedite o rare di ogni secolo della letteratura italiana vol. VI, Firenze, Sansoni, 1890, p. 132—135, vergl. Mancinis Abhandlung über L. B. Alberti im Archivio stor. Ital. Ser. IV vol. XIX 209). Etwas trocken und von einer gewissen zierlich-pretiösen Pedanterie in den Linien wie in der Sprache hält der Dialog einen beträchtlichen Abstand inne von der gefälligen Anmut des alten Sophisten und erinnert an die Art, in der etwa ein Pier di Cosimo antike Mythen verkörpert. Die handelnden Personen sind Merkur und die Göttin der Tugend. Merkur zeigt sich höchst eilfertig, beinahe wie ein wichtig thuender Kammerdiener; Virtus erscheint wie eine arme Bittstellerin im Vorzimmer eines grofsen Herrn. Sie führt bittere Klage über ihre Widersacherin Fortuna, die ihr alle mögliche Schmach zufügt, ja sie misshandelt. Ihre Getreuen, unter denen sie Sokrates, Demosthenes, Cicero, Archimedes, Polyklet und Praxiteles anführt, sind unvermögend, sie zu schützen; nackt und entstellt, mit zerrissenem Gewande, will sie bei Jupiter Klage erheben. Aber schon einen Monat wartet sie vergeblich auf Audienz; die Götter, die gehen und kommen und die sie um ihre Fürsprache anfleht, antworten mit Ausflüchten, sie müssten dafür sorgen, dass die Kürbisse zur rechten Zeit blühten *oder dass die Schmetterlinge schöne Flügel erhielten* (ut papilionibus alae perpulcre pictae adsint). Nun bittet sie Merkur, ihr zu helfen; der aber weifs ihr auch nur schlechten Rat zu geben: Jupiter selbst habe Furcht vor Fortunens Gewalt, die im stande sei, ihn selbst zu stürzen. Es sei gegen diese nichts auszurichten, Virtus möge sich nur unter den »plebejischen« Göttern verbergen, bis der Hass der mächtigen Feindin erloschen wäre. Da bescheidet sich Virtus mit den bitteren Schlussworten des Dialogs: aeternum latitandum est; ego et nuda et despecta excludor.

Es unterliegt keinem Zweifel, dass dieses dem Lucian unterschobene und von den Zeitgenossen in gutem Glauben als ein Werk des antiken Autors hingenommene Schriftchen die Quelle unseres Bildes ist; Boschini spielt deutlich auf die Textworte Albertis an. Schon Martinioni hebt hervor, wie gut sich der Künstler mit seiner, der plastischen Phantasie eben nicht viel Anknüpfungspunkte bietenden Aufgabe abgefunden hat. In der That hat sich Dosso hier als einen noch ganz im Geiste der Frührenaissance frei und unabhängig konzipierenden und schaffenden Künstler bewiesen. Es ist ganz und gar sein Verdienst, aus dem dürren Dialogchen, dessen Kern ein etwas banales Sprichwort bildet, ein lebendiges Gedicht in Farben und Formen, voll giorgionesken Geistes, hervorgeholt zu haben; was ihm der Schriftsteller bot, war wahrlich gering genug, und dieses Wenige ist in der Phantasie des Malers erst zu blühendem Leben erwacht. Man sehe nur, wie glücklich und original, mit feiner humoristischer Pointe er die ganz gelegentliche Wendung von den Schmetterlingen verwertet, mit welch ariostischer Freiheit er überhaupt dem Stoffe gegenübersteht. Für die humanistisch gebildete Gesellschaft der Renaissance und die Aufgaben, die sie dem Künstler stellte, ist die Wahl solch entlegener Stoffe, wie sie Wickhoff besonders für die Novellenbilder Giorgiones nachgewiesen hat (Giorgiones Bilder zu römischen Heldengedichten, Jahrbuch d. K. Preufs. Kunstsamml. 1895), überaus charakteristisch. Nicht minder auch, wie frei die Künstler mit ihren Stoffen schalten durften und wie diese den eigentlich künstlerischen Problemen, der bedeutenden plastischen Form und dem Stimmungsgehalt des farbigen Lichtes gegenüber zurücktraten. Selbst derjenige, dem die Beschäftigung mit der Geschichte der Kunst das

Rätsel des Stoffes nicht gleichgültig hinzunehmen erlaubt, vergisst gern wieder über der Interpretation des Künstlers, falls dieser nur ein Poet, kein Illustrator ad usum scholarum war, das Gerüst, den Stoff mit seinem accidentellen, bedingten Inhalt. Die malenden Schulmeister, die uns auch kein Titelchen ihrer erborgten Weisheit schenken wollen und mit dem Malerstock unbarmherzig auf jede sinnbedeutende Stelle klopfen, sind ohnehin nie ausgestorben, und das spätere Cinquecento und das Secento waren gerade der richtige Boden für sie. Aber es ist höchst bezeichnend, wie selbst ein von aller nationalen Überlieferung gründlichst geschiedener Manierist gleich Giovanni da Bologna das künstlerische plastische Formproblem bis in die Fingerspitzen fühlt, während der Litterat neben ihm erst dann damit etwas anzufangen weifs, wenn das fröhlich im Raum vagabundierende Ding nach gut bürgerlicher Sitte Namen und Sippschaft erhalten hat und in der Matrikel des allgemeinen Wissens sauber untergebracht ist. Es ist in der That unterhaltend und lehrreich zugleich, den Bericht zu lesen, den der wackere Raffael Borghini in seinem Riposo (Sieneser Ausg. von 1787 I 85 f.) von der berühmten Gruppe des Raubes der Sabinerin giebt. Bologna hatte sie ursprünglich als rein plastisches Motiv, das ihn zur Darstellung durch nackte Figuren reizte, ausgeführt, ohne irgendwie an eine mögliche historische oder mythologische Deutung zu denken; erst als sie aufgestellt werden sollte, erhielt sie durch Borghini die heute noch gangbare Bezeichnung. Der gelehrte Diskurs, der sich an diese Erzählung schliefst, ist für das litterarische Wesen, nicht nur des Cinquecento, ungemein charakteristisch. Was ist von diesem Standpunkt aus nicht alles von gelehrten Kunstschreibern aus dicken Kompendien in Raffaels Schule von Athen hineingelesen worden. Der Urbinate, dem die alten Formeln der Fakultäten und Artes gerade das bequemste Gerüst für seine monumental charakterisierende Raumkunst boten, als Ahnherr Kaulbachs, beschäftigt eine Geschichte der Philosophie, und so nebenher auch noch der Musik, Mathematik u. s. w., auf die Wand zu malen, Dinge, die sich malerisch gar nicht ausdrücken lassen oder doch formal ganz gleichgültig sind? Damit möge man uns doch verschonen. Solcher Litteratenstandpunkt, der sich letzten Endes nur durch seine höheren intellektuellen Ansprüche von der naiven Freude am Stofflichen und an piktographischer Symbolik unterscheidet, wie sie dem Kinde und dem Primitiven aller Zeiten und Orte eignet, ist im Grunde doch auch kein anderer als jener der Illitterati des Mittelalters, die die Kirche in den grofsen Bilderbüchern ihrer Dome zu belehren trachtete. Dieses Litteratenprogramm hat schon der Schulmeister Germaniens, Hrabanus Maurus, in seinem versifizierten Brief an Bonosus-Hatto von Fulda [1]) in vollständigster und deutlichster Weise entwickelt, und seit seinen Tagen haben die Schulmeister nicht aufgehört zu verlangen, dass die Bildkunst eine Ancilla des Wortes sei, festgebannt in klassische von der Tradition geheiligte Formen, die den Blick eben nicht durch Neuheit beunruhigen und von dem tiefsinnigen Inhalt abziehen

»plus quia gramma valet quam vana in imagine forma«,

nur dass heute nicht mehr die Lehren des Katechismus und der scholastischen Wissenschaft, sondern Historie und Philosophie es sind, denen der Künstler um ihrer selbst willen in gebührender Selbstverleugnung seine Kraft widmen soll.

Ich kehre noch einmal zu Ariosts Freunde zurück. In der Sammlung D. Penthers befand sich noch ein zweites Bild Dossos, das nach dem Tode des Besitzers

[1]) Monum. Germ. Poetae Lat. II carm. 38.

in die Landesgalerie in Graz gelangt ist (Saal III Nr. 89, Leinwand 1,13 × 1,45 m). Diesmal ist die Quelle eine authentische Schrift des Altertums, die Imagines des älteren Philostrat, denen bekanntlich auch das berühmte für Alfonso I gemalte Erotenfest Tizians in Madrid entnommen ist. Herkules unter den Pygmäen, das 22. Gemälde des zweiten Buches, bildet den Gegenstand des Grazer Bildes. Der starke Gott liegt nackt, epheubekränzt auf seinem Löwenfell; gegen ihn rückt aus der Stadt im Hintergrunde das Heer der Pygmäen an, drollige Kerlchen in Tracht und Bewaffnung der Landsknechte des Cinquecento, mit Fahnen, Sturmleitern, Feuergewehren, mit



Dosso Dossi
Herkules unter den Pygmäen
In der Landesgalerie zu Graz

Trommlern und Pfeifern. Aber der Heros ist schon im Begriff, ein ganzes Regiment seiner winzigen Bedränger in den Bausch seiner Löwenhaut zusammenzupacken, ein Motiv, das übrigens direkt aus Philostrat stammt. Im übrigen steht der Künstler auch hier seinem Stoffe frei gegenüber, ein leises Lächeln parodierenden ariostischen Humors auf den Lippen. Sein derber ferraresischer Realismus zeigt sich namentlich in der Figur des Herkules mit ihrem etwas brutalen, übrigens für Dosso sehr charakteristischen Gesichtsausdruck; jedenfalls hat dieser Herkules so gar nichts Antikisches an sich, obwohl er zu einer Zeit gemalt worden ist, da die Raffaelschule bereits ihren unheilvollen Einfluss zu üben begonnen hatte. Denn der ziegelrote Fleischton,

der ebenso auf dem kleinen mit dem Monogrammrebus[1]) des Künstlers bezeichneten Hieronymus der Wiener Galerie wiederkehrt, sowie eine gewisse Annäherung an die Venezianer in Aufbau und Stimmung des Bildes scheinen doch auf die spätere Thätigkeit des Ferraresen zu weisen, möglicherweise schon in die Zeit Ercoles II (seit 1534), für den auch Dossos Bruder Battista eine ganze Reihe von Kartons für Tapisserien mit Herkulesthaten entwerfen musste (nach Urkunden von 1543, die Venturi im Archivio storico dell' arte VII 1893 p. 325 f. publiziert hat).[2]) Doch bemerke ich, dass ich mir keineswegs ein abschliefsendes Urteil anmafsen will, um so mehr, als das Bild in der Grazer Galerie jetzt hoch und nicht eben günstig beleuchtet über einer Thür hängt. Seine malerische Wirkung ist fein berechnet; der nackte Körper des Herkules hebt sich kräftig von der dunklen Felscoulisse dahinter ab, die ihrerseits wieder mit der lichten Ferne der getürmten Stadt im Hintergrunde hübsch kontrastiert. Dass das Bild, wie im Führer der Grazer Galerie nach dem Vorgang des Miethkeschen Auktionskataloges behauptet wird, eine Allegorie auf das Leben des 1524 bei Ravenna gefallenen Gaston de Foix darstelle, ist eine willkürliche, vermutlich durch die Tracht der Pygmäen veranlasste Annahme; der Gegenstand ist auch sonst, sogar in Deutschland von dem jüngeren Cranach (Galerie zu Dresden), behandelt worden.

Einen antiken Vorwurf scheint Dosso auch in der berühmten Circe, jenem wundersamen Märchenbilde der Borghesischen Galerie, behandelt zu haben, das Lermolieff wie eine in Farben gesetzte ariostische Dichtung erschien, während Burckhardt von ihm sagt: »Es ist die lebendig gewordene Zaubernovelle in herrlicher Landschaft; so dachte Ariost seine Gestalten«. Sollte sie nicht in der That eine poetisch freie Illustration zum Furioso sein?

Ich möchte die Vermutung aussprechen, dass diese Frauengestalt in orientalischem Märchenstaat keine andere als die Zauberin Melissa ist, die, nachdem sie Ruggiero aus den Banden der Fee Alcina befreit hat, den Zauber, der die in Bäume, Tiere, Felsen und Quellen verwandelten Ritter umfangen hält, durch Verbrennen magischer Symbole, Entwirren von Knoten u. s. w., löst:

. . . . . . a Melissa, che stava a la posta
Per liberar di quel Regno malvagio
La gente, che in miseria v' era posta
Diede comodità, diede grande agio
Di gir cercando ogni cosa a sua posta:
Imagini abbruciar, suggelli torre
E nodi e rombi e turbini disciorre.

Indi pei campi accelerando i passi
Gli antichi amanti, ch' erano in gran torma,
Conversi in fonti, in fere, in legni, in sassi
Fè ritornar ne la lor propria forma.
(Orl. fur. VIII 14, 15)

[1]) Der nach Lermolieff, Galerie Borghese und Doria, S. 279 eben auch erst der letzten Periode Dossos angehört. Das Wiener Bildchen (Ital. Schulen Nr. 683, Leinwand 75 × 51 cm) stammt aus der Sammlung des Ehz. Leopold Wilhelm, in deren Inventar von 1659 (Jahrbuch der Kunsthist. Samml. Reg. I 495 Nr. 243) es schon aufgeführt ist (auch abgebildet im Prodomus von 1735 Jahrb. Reg. VII 4584 Taf. 8). Es gehört übrigens in seiner ziemlich flüchtigen Ausführung zu den geringeren Werken des Meisters.

[2]) Siehe a. Baruffaldi, Vite I 281, und Campori, Artisti ital. e stranieri negli stati Estensi, Mod. 1855 p. 192.

Man beachte nur die menschlichen Figuren in den Bäumen links, auf die die Magierin den Blick heftet, während sie mit der Linken die »imagini« entzündet.

So dürfte auch ein zweites Bild derselben Galerie, wie schon Lermolieff vermutet hat, nicht David mit dem Haupte Goliaths, sondern eher den Recken Astolf mit dem abgehauenen Kopfe des Riesen Orrile darstellen, während in dem jugendlichen Heldenweibe der Galerie Doria in Rom möglicherweise die fabelhafte Stammmutter des Hauses Este, die kühne Bradamante, zu erkennen ist (Lermolieff, Kunstkritische Studien I 278 und 280). Scanelli (Microcosmo della pittura, Cesena 1657. p. 317) und Baruffaldi (Vite de' pittori e scultori ferraresi I 325 ff.) wissen noch von anderen Stoffen aus dem Furioso, die Dosso behandelt haben soll, zu erzählen.

Dossos Schaffen, das auch mit solchen Sujets fest im Boden der Heimat und ihrer chevaleresken Traditionen wurzelt, wie sie im vorangehenden Jahrhundert ein echter Rittersmann gleich Bojardo so liebenswürdig und sachkennend verkörpert hatte, berührt sich auch sonst mit der Phantasiewelt seines grofsen Zeitgenossen. Bis in Dossos religiöse Gemälde hinein klingt ein romantischer, phantastisch märchenhafter Ton. Der hl. Georg auf dem herrlichen, leider schändlich zugerichteten Altarwerk aus St. Andrea (in der Pinakothek von Ferrara) könnte in seiner blanken Stahlrüstung, die mit geheimnisvollen Lichtern aus dem Schatten des wehenden Mantels hervorblitzt und funkelt, wohl einen ritterlichen Kämpen des Furioso darstellen. Überhaupt ist die Stimmung ein wesentliches Element in der Kunst der beiden gesinnungsverwandten Meister. Schon die Landschaft des erwähnten Altars hat romantischen Charakter in der Beleuchtung und dem Zug der Wolken; besonders aber macht sich diese märchenhafte Poesie geltend in den Zwickelbildern mit den Heiligen Augustinus und Ambrosius; jener im vollen Lichte der Sonne, hell und scharf beleuchtet, mit goldenem Strahlenring um das Haupt, dieser aus phantastischem Dunkel hervortauchend, den Kopf von düsterem Feuerschein umloht. Über ihm der Mond, vor dem seltsam durchleuchtete Wolken ziehen; ein Nachstück voll mystischen Zaubers, in poetischem Kontrast zu dem hellen Tag des Genossen, dem gegenüber der heilige Mann fast wie ein geheimnisvoller Nekromant erscheint. So weifs auch Ariost mit wenigen Worten landschaftliche Stimmungen zu erwecken, wie in der schönen Stanze (Orl. fur. XXXII, 100):

Come si vede in un momento oscura
Nube, salir d' umida valle al cielo,
Che la faccia, che prima era si pura,
Copre del Sol con tenebroso velo.

Gerade als Anwohner des Lagunenrandes und seiner paludi und valli, deren melancholischen Zauber er auf der Jagd im einsamen Kahne oft genug empfunden haben mag, ist auch der Dichter im stande, Licht- und Luftstimmungen so lebendig zu erfassen, wie in der Schilderung des Boten Gottes:

Dovunque drizza Michel' Angel l' ale
Fuggon le nubi, e torna il ciel sereno;
Li gira intorno un' aureo cerchio, quale
Veggiam di notte lampeggiar baleno.
(XIV, 78)

Oder in dem Gemälde des Mittagzaubers, der das heifse Thal, durch das Ruggiero zieht, umfangen hält:

Tanto ch' a gran fatica riuscia
Su la fervida nona in una spiaggia,
Tra 'l mare, e 'l monte al mezzodì scoperta
Arsicia, nuda, sterile e deserta.

Percote il Sole ardente il vicin colle
E del calor, che si riflette a dietro
In modo l' aria e l' arena ne bolle
Che saria troppo a far liquido il vetro.
Stassi cheto ogni augello a l' ombra molle
Sol la cicala col noioso metro
Fra i densi rami del fronzuto stelo
Le valli, e i monti assorda, e 'l mare e 'l cielo.
(VIII, 19, 20)

Als echter Romantiker zeigt sich Dosso wieder Ariost verwandt in seinen antiken Vorwürfen. Maler und Dichter unterliegen noch nicht der versteinernden Einwirkung des klassischen Medusenhauptes, sie stehen der Antike in der Weise der Frührenaissance frei gegenüber, wie denn Ariost ganz selbständig Züge der alten Mythologie zu seinen Zwecken umbildet. Ähnlich lebt auch in den oft seltsam herben und eigensinnigen Charakterköpfen Dossos die ungebrochene Stammeskraft des Quattrocento fort, die ihren heimatlichen Dialekt noch nicht zu Gunsten einer farblosen Gemeinsprache aufgegeben hat, noch unberührt ist von der Nachahmung eines zu künstlichem Leben erweckten Ideals der Vergangenheit. Ähnlich wie bei dem Florentiner Andrea del Sarto, müssen wir uns der zuweilen recht absonderlichen Gestalten- und Gedankenwelt dieses Malers anbequemen, um ihn gerade dadurch desto lieber zu gewinnen. Wir begreifen aber auch, dass eine solche Individualität, an der Scheide zweier Perioden stehend, dem späteren Geschmack unverständlich werden musste, gerade so wie Ariosts buntbeschwingtes, im Lichte einer fröhlichen Mittagssonne tanzendes Figurengewimmel der schwerblütigeren, blässeren, sentimental und religiös gestimmten Welt Tassos das Feld räumen musste. Nicht der Furioso war dazu ausersehen, das nationale, in fast sämtliche Mundarten Italiens übertragene Volksepos zu werden, sondern die Gerusalemme liberata. Eben weil die Dichtung Ariosts die feine Blüte einer aristokratischen, gebildeten und anspruchsvollen Gesellschaft gewesen war, konnte sie mit ihren rein künstlerischen, den bunten losen Inhalt ironisierenden und verflüchtigenden Tendenzen dem nach stofflicher Nahrung verlangenden Volksgeiste niemals die rührenden und moralischen Episoden ersetzen, die das Werk des unglücklichen Melancholikers ihm darbot, dessen Seelenkämpfe mit ihrem tragischen Abschluss im Hospital von St. Anna dem Sterben der typischesten aller Renaissancestädte präludieren.

CRANACH DES ÄLTEREN BEZIEHUNGEN ZUR PLASTIK

VON H. MICHAELSON

Bei der ungeheueren Anzahl von Gemälden und graphischen Arbeiten, die auf Cranach den Älteren zurückgehen, ist es von der Forschung bisher nicht beachtet worden, dass der Meister auch zur Plastik nennenswerte Beziehungen unterhielt. Dagegen ist seine Thätigkeit für die Münzen und Medaillen Friedrichs des Weisen von Sachsen, seines Herrn, dank archivalischer Arbeiten [1]) schon seit länger nachgewiesen.

Eine Zusammenstellung des betreffenden Materials ergiebt die Thatsache, dass *Cranach selbst die Steinmodelle für die Nürnberger Münzstempel des Kurfürsten schnitt.*[2]) Hierfür nur einige herausgegriffene Notizen: 1508 schickt Friedrich seinem Bevollmächtigten Tucher sein Bildnis, »*das von seinem Hofmaler* — dieser war zur Zeit nur Lukas Cranach — *sehr künstlich in Stein geschnitten*« (Baader I S. 37. 38), erhält 1510 Bleiabdrücke nach von ihm übersandten Mustern; doch verlangt der Münzmeister, »*des Churfürsten Hofmaler soll das Bildnis schneiden oder malen*; *aber seicht und nit zu hart erhöht soll ers machen*« (Baader II S. 22). In demselben Jahre schreibt Tucher, der »eyssengräber« habe »*nach E. f. G. pildnus durch lucas maler seer wol gemacht*« ein Eisen *abgemacht* (Schuchardt I S. 62), und 1513 berichtet der kurfürstliche Kämmerer dem Tucher »*mein gnediger her will durch seiner gnaden maler Maister Lux (Lukas) den form von s. gn. angesicht, desgleichen des adler, wie hoch und tieff ain igliches sein sol, in ain stain schneiden lassen*« (Ehrenberg S. 99).

Wir erfahren ferner, *dass Cranach selbst auch Stempeleisen liefert*, die wohl unter seiner Leitung in Wittenberg hergestellt wurden. Wenn hierfür nicht die Mitarbeit eines Stempelschneiders der alten sächsischen Münzstätten [3]) anzunehmen ist, so mag wohl an den »*goltschmit zu Wittenberg*«, Christian Düring (Aurifaber), gedacht wer-

[1]) Siehe J. Baader, »Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs«, 1. und 2. Reihe, Nördlingen 1860/61. Ch. Schuchardt, »Lucas Cranach der Ältere«, Leipzig 1851—1871, Bd. I S. 62. 63. Dr. R. Ehrenberg-Hamburg, »Mitteilungen über Nördlinger Münzen- und Medaillenprägung im Auftrage Friedrichs des Weisen von Sachsen« in Mitteilungen der Bayerischen Numismatischen Gesellschaft, Jahrg. VIII, 1889, S. 97—111.

[2]) Auch andere Maler sind damals für dieses Gebiet thätig; Dürers erste Medaillen sind 1508 datiert. — In loser Beziehung zu Münzen stehen *Burgkmair* (Mitteilungen der Bayer. Num. Ges., Jahrg. VI S. 76) und *Altdorfer* (M. Friedländer, A. Altdorfer, der Maler von Regensburg«, S. 50), die Entwürfe zu Münzstempeln liefern.

[3]) Diese sind fortlaufend für den Kurfürsten, seinen Bruder Johann und seinen Vetter Georg von Meifsen beschäftigt (s. J. und A. Erbstein, »Eröffnungen auf dem Gebiete der sächsischen Münzen- und Medaillen-Geschichte«, Dresden 1888).

den, der 1511 zuerst in Rechnungen vorkommt und später (oder schon damals?) als Teilhaber in die Druckerei Cranachs tritt. Auf solche Wittenberger Stempeleisen deutet das »*zerprochene untereyssen des malers Moller*«,[1]) das Tucher 1513 zurückschickt, die Gegenüberstellung von »den *uberschickt* eyssen« und den »*hieigen* (Nürnberger) eyssen« in einem Briefe Tuchers von 1514 (Ehrenberg S. 100).

Cranachs Thätigkeit für die Münzen und Medaillen seines Fürsten wird dokumentarisch von 1508 bis 1522 festgestellt.[2]) Nach den uns vorliegenden Exemplaren hat sie aber schon im Jahre 1507 begonnen. Hierfür spricht auch, dass Tucher bereits 1508 mitteilt, der Münzmeister wolle keine *neuen* Stempel machen und dass er dessen frühere Zusammenarbeit mit dem Maler schon als üblich voraussetzt (Schuchardt I S. 62).[3])

Von den drei Portraittypen des Kurfürsten, die ihn im Profil nach rechts bis zum Schulteransatz darstellen, wird der erste von 1507 ab verwendet. Damals erhielt der Kurfürst auf dem Reichstage zu Kostnitz[4]) die Würde des Generalstatthalters des römischen Reiches, mit der die Führung des Reichsadlers verbunden war.[5]) Er zeigt Friedrich barhaupt mit bis über die Ohren fallendem Haar und kurzem Rundbart (Tentzel, tab. 1 III, Flachrelief).[6])

Der zweite Typus tritt ebenfalls schon 1507 auf und wird nachweisbar bis 1519 gebraucht. Der Kurfürst erscheint mit der Golddrahthaube auf dem kurzgeschnittenen Haar, wie er es damals trug,[7]) und in Rüstung (Kettenhemd oder Panzer). (Tentzel tab. 1 IV,

---

[1]) Nach dem Zusammenhang des Ganzen ist, wie auch die Redaktion der Mitteilungen der Bayer. Num. Ges. annimmt, nur *Cranach* unter dem *Maler Moller* gemeint. Hierdurch ist sein eigentlicher Familienname endgültig festgestellt. Man vergleiche J. S. Müller, »Annalen des kur- und fürstlichen Hauses Sachsen«, Weimar 1701 (unter 1493 »Lukas Cranach ... sonst *Müller* genannt«), und Warnecke »Lukas Cranach der Ältere«, Görlitz 1879, S. 11.

[2]) Portraitmodelle Cranachs sind nachweisbar 1508, 1509, 1510, 1513, 1522. Im Mai dieses Jahres schickt der Kurfürst an Tucher »in einem büchslein ein visirung eins gepreg uff eyn muntz ... und die platten derselben soll so breyt werden alss der zeirk und umbschrifft uff dem steyn begreift, und das angesicht soll uff die eyn seiten der muntz und auf der andern seytn das kreutz mit der schrift, wie es uf das pappier gerissen« (Ehrenberg S. 101). Angesichts der Münze ist es zweifellos, dass auch hier Cranach Verfertiger des Modells war.

[3]) Am 8. Juli meldet Tucher, »Krug habe nach dem Gemälde ..., das der Rat zur Förderung der Sachen von dem Gange der Predigerkirchen abzunehmen befohlen, einen possen oder visir in Lehm mit dem Bildnis des Churfürsten gemacht. Deshalb sei gar nicht notwendig, auf die Ankunft des *churfürstlichen Hofmalers Lucas* zu warten ...« (Baader I S. 37).

[4]) Friedrich hatte die Gewohnheit, wie Spalatin berichtet, »seiner herrlichen gülden und silbern Contrafectmüntzen ... unter und aufser den Reichstägen nur viel zu verschenken«.

[5]) Die Münzen führen in der Umschrift der Vorderseite unter den Titeln des Kurfürsten auch seine neue Würde auf: Romani. Imperii. Locum. Tenens. Generalis. in verschiedenen Abkürzungen. Die Rückseite trägt bis auf eine Ausnahme, die den Bruder Friedrichs, Herzog Johann, zeigt (Tentzel, tab. 2 I), den Reichsadler. Da der Fürst 1519 dieses Reichsamt niederlegt, fehlt beides auf den späteren Geprägen.

[6]) Tentzel »Saxonia Numismatica Lineae Ernestinae«, Dresdae 1705. Nach freundlicher Mitteilung des Herrn Professor Pick sind in Gotha Exemplare in Gold und Silber vorhanden. Siehe hierzu Baader I S. 37: Am 13. Mai 1508 schickt Tucher vier Münzschläge oder Muster Krugs ein mit der Anfrage, ob das Gepräge des Angesichts mit *ausgehängtem, offenen Haar, als das jetzt stehe*, oder eingehaubt, wie es des Churfürsten Gewohnheit ist, gemacht werden soll.

[7]) Vergl. W. Rossmanns Cranachstudie, Repert. Bd. I, 1876, S. 51 ff.

2 I—VI, 3 I—III; »Trésor de Numismatique ...« Paris 1851 pl. X 5, 6). Das Antlitz mit der vorgeschobenen unteren Gesichtshälfte, wodurch die Nase etwas auf der Oberlippe liegt, der bartlosen Oberlippe und dem runden Kinnbart trägt in beiden Typen das charakteristische Gepräge der betreffenden Darstellungen Cranachs aus jener Zeit, so auf dem Kupferstich »Friedrich verehrt den hl. Bartholomäus« (Lippmann 57, Schuchardt 4), »Friedrich im Bogenfenster« von 1509 (L. 59, Sch. 3) und dem linken Innenflügel des Wörlitzer Triptychons.

Die zahlreichen Veränderungen an der Rüstung, dem Adler und den Umschriften beweisen, dass eine grofse Anzahl von Stempeln geschnitten wurde. In der That wissen wir, wie häufig die »eyssen« zerbrachen; zu einer Münze von 1522/23 mussten drei neue Stempel hergestellt werden (Ehrenberg S. 104).

Die ersten Stempel werden von Hans Krug dem Älteren gefertigt, dem 1510 der künstlerisch und technisch minderwertige Hans Kraft der Ältere folgt.[1] Besonders roh sind die schwierig herzustellenden Portraits in Flachrelief.[2]

Der dritte Typus, den Cranach liefert, scheint zuerst für die Münzen und Medaillen von 1522 in Anwendung zu kommen (Tentzel, tab. 3 V. VI. VII, tab. 4 I—IV). Er entspricht den sogenannten Altersbildnissen Friedrichs des Weisen, die durch die Massenarbeit der Cranachschen Werkstatt sattsam bekannt sind, und zeigt den Kurfürsten mit Schnurrbart, einer Klappmütze auf den längeren Haaren und im Pelzkragen.



Friedrich der Weise
Medaille vom Jahre 1507

Mit dem Anfange des Jahres 1523 endigt, soweit wir wissen, die Thätigkeit der Nürnberger Münzmeister für den Kurfürsten, der von nun ab die Stempel von einem sächsischen Goldschmiede schneiden lässt.[3])

Für die Münzen und Medaillen Johann des Beständigen, der seinem 1525 verstorbenen Bruder in der Regierung folgt, ist die Mitarbeit Cranachs noch nicht dokumentarisch bewiesen, hat auch, wie die »Kontrafektmünzen« im allgemeinen zu zeigen scheinen, wohl *nicht* stattgefunden. Eine Ausnahme bildet vielleicht die von Hortleder in seinem geschriebenen Müntz Catalog »dickes Pfenniglein« genannte Münze (Tentzel, tab. 5 IV), für die ohne Zweifel ein Cranachsches Altersbild Kurfürst Johanns vorlag.

Für die bedeutenderen Stücke unter den Münzen und Medaillen des Kurfürsten Johann Friedrich sind ebenfalls Cranachsche Vorlagen — vielleicht nur Portraits — benutzt worden. So stimmt die *Prachtmedaille von 1535* des berühmten Leipziger

---

[1]) Dass der Kurfürst selbst mit den Geprägen Krafts nicht zufrieden war, beweist die Thatsache, dass er 1510 in den Niederlanden Stempel schneiden lässt, die »sich gantz nicht schickten noch angingen«, ferner in Augsburg (Baader II) und Anfang 1512 noch in Innsbruck (Gurlitt, »Archiv. Forschungen«, Bd. II S. 63).

[2]) Es ist schon erwähnt, dass Kraft gleich anfangs die Modelle Cranachs »seicht und nit zu hart erhöht« wünscht, und am 18. Oktober 1513 befiehlt der Kurfürst, die Münzen mit dem neuen Stempel zu machen, »darauf das angesicht *nider*(er) ist, dann auf der muntz, die ir sr. f. g. in golt und silber newlich geschickt habt« (Ehrenberg S. 99). Die Schauthaler (Tentzel, tab. 3 I. II) stehen weit hinter den flachen Münzen Krugs von 1507 zurück.

[3]) Arbeiten Krugs sind: Tentzel, tab. 1. III. IV; tab. 2 I. II. Kraft fertigt die übrigen Stempel, darunter den zu Tentzel tab. 2 III, wohl zunächst ohne Jahreszahl, zu den verschiedenen Reichstagen nachträglich mit solchen versehen, so 1512, 1514, 1518, 1519.

Goldschmiedes Hans Reinhard des Älteren [1]) mit dem Cranachschen Bildnis des Fürsten im Königlichen Museum zu Berlin nahezu überein.

Ob die Medaillen auf *Luther*, wie jetzt angenommen wird, wirklich alle erst später entstanden, erscheint mir angesichts der zeitlichen Vorliebe für Portraitmedaillen zweifelhaft, um so mehr als weiterhin auch eine in Wittenberg gefertigte Lutherbüste erwähnt wird. Die Vorlagen derselben gehen natürlich auf Cranach als einzige Quelle zurück; aber die vorangehenden Ausführungen machen es auch wahrscheinlich, dass einige derselben mit Cranach und seiner Werkstatt in direktem Zusammenhange stehen. So erscheint die Luthermedaille von 1520 (Juncker, tab. IV x) [2]) als Vorstufe zu der berühmten von 1521, die ihrerseits auf den schönen Kupferstich Cranachs (L. 62, Sch. 81) aus demselben Jahre zurückgeht (s. Abb.).



Johann Friedrich der Grofsmütige
Medaille vom Jahre 1535



Martin Luther
Medaille vom Jahre 1521

Im Beginn des XVI Jahrhunderts nahm Wittenberg einen bedeutenden Aufschwung dank dem Vorgehen Kurfürst Friedrich des Weisen und seines Bruders Herzog Johann, die es unternahmen, die Stadt völlig planmäfsig zu heben. [3]) Durch

[1]) A. von Sallet, »Münzen und Medaillen« (Handbuch der Königl. Museen), Berlin 1898, S. 202; s. Erman, »Deutsche Medailleure des XVI und XVII Jahrhunderts« (Zeitschr. für Numism. XII (1885 S. 53).

[2]) M. Chr. Juncker, »Vita D. Martini Lutheri .... Francfurti & Lipsiae 1699. Derselbe, »Das güldene und silberne Ehren-Gedächtniss D. M. Lutheri, Frankfurt & Leipzig 1706«, ferner von Sallet, a. a. O. S. 197. 198 u. Erman S. 57.

[3]) Vergl. die Vorrede zu dem Wittenberger Heiligtumsbuche von 1509/10. — Eine ganze Reihe von Druckwerken, die sich mit den Neueinrichtungen Wittenbergs beschäftigen und seinen Ruhm zu verbreiten suchen, sind als eine Art vornehmer Reklameschriften aufzufassen. Dazu gehören vor allem: Magister A. Meinhard, »Dialogus illustrate ac Austissime urbis Albiorene vulgo Vittenberg . . .«, Lipsiae 1508; Ch. Scheurl, »Oratio attingens litterarum prestantiam nec non laudem Ecclesie Collegiate Wittenburgensis«, Lipsiae 1508/9; derselbe, »De laude Germanie et Ducum Saxonie«, 2. Auflage Leipzig 1508; derselbe, »Sacerdotum defensiorum Christophori, Scheurli J. U. Doctoris, libellus de Sacerdotum . . .« Landesutensi 1511; endlich das Heiligtumsbuch.

die 1502 eröffnete Universität sollte sie zum geistigen, durch die neuerbaute Schlosskirche mit ihren Reliquien, Ablässen und Privilegien zum kirchlichen Mittelpunkte Kursachsens werden. Um ihr auch in künstlerischer Hinsicht den Vorrang zu sichern, zogen die Fürsten bedeutende Künstler zur Ausschmückung ihrer dortigen Burg,[1]) vor allem aber der Schlosskirche heran, auf deren neunzehn Altären hervorragende Kunstwerke des In- und Auslandes prangten. Bald konnte der weitgereiste Scheurl sagen, er habe eine solche Vereinigung edler und vollendeter Malerei weder zu Venedig, noch zu Rom oder Neapel gesehen.[2]) Die Berufung Cranachs zum Hofmaler (1505), die Einrichtung und Begünstigung seiner Werkstatt, der die Fürsten die weitesten Befugnisse für Annahme auswärtiger Aufträge einräumten, fällt in diese Zeit.

Die Ausstattung der kurfürstlichen Bauten erforderte den Aufenthalt geschickter Bildhauer in Wittenberg. Indem Cranach solche heranzog, folgte er nur dem Zwange der Verhältnisse, die auch an anderen Orten die Vereinigung von Maler- und Bildhauerwerkstätten hervorgerufen hatten; es sei nur an Wolgemut in Nürnberg, Schaffner in Ulm, Massys in Antwerpen erinnert, aus deren Ateliers die Altäre mit allem plastischen Schmuck fertig hervorgingen.

Dass der Meister selbst in einem beschränkten Gebiete plastisch arbeitete, ist vorher gezeigt; aber das beachtenswerte Zeugnis eines späteren Zeitgenossen deutet sogar auf eine derartige Bethätigung in weiterem Sinne. In der Leichenrede,[3]) die der Kanzler der Universität Wittenberg 1586 auf Cranach den Jüngeren hält, sagt er in Bezug auf ihn und seinen Vater: »Denn sie nicht nur . . . frembde Kunststücke zierlich nachmachen, abreifsen, abmalen, *abmodeln* . . . und *Patronieren* können, sondern . . . aus eigener invention . . . haben sie von freier hand ein fein invention dichten, *ein artig possierung (Bossierung) stellen* und was jnen jr geist . . . geben, auff die Tafel und papier, *ins werk selb richten* . . . können«. — Dennoch dürfte Cranach angesichts seiner sonstigen Arbeitslast kaum eigenhändig an den gröfseren Arbeiten seiner Bildhauerwerkstatt beteiligt gewesen sein; sein Verhältnis zu derselben bestand wohl mehr im Entwerfen von Vorlagen und in der Oberleitung des Ganzen.

Es lag in der Natur dieser Unternehmung und dem Boden, auf dem sie erwuchs, wenn sie zu keiner dauernden Einrichtung wurde. So lassen sich vorläufig auch nur zwei Abschnitte ihrer Bethätigung feststellen.

Den ersten sicheren Hinweis auf die Bildhauerwerkstatt Cranachs giebt der Wittenberger Professor *Scheurl* in dem schon erwähnten »libellus de Sacerdotum« . . . von 1511. Er beschreibt mit vielen Lobeserhebungen ein *umfangreiches Bildwerk der Schlosskirche*,[4]) das in »*Cranachs Werkstatt*« ausgeführt wurde durch die kunstreiche

---

[1]) Siehe hierüber: Repertorium für Kunstw., Bd. 17, 1894, »Zur Cranachforschung« von Prof. Bauch, Breslau.

[2]) Scheurl, »Oratio attingens litterarum prestantiam«.

[3]) »Christliche Predigt Bey der trawrigen Leich und Begrebnus des weiland Ehrenvesten und Fürnemen Herren Lucas Cranach . . . Gehalten . . . Durch Georgen Müllern.« Wittenberg 1586.

[4]) »Et ut cetera taceam in medio basilice optimorum principum jussu et impensis columna marmorea tante pulchritudinis ut enea putetur nuper erecta | erecte simulachrum *deipare virginis* | ex utraque parte *quippe duplicatum* est | filiolum et sceptrum gestantis impositum conspicitur. Virgini herent angeli servientes ad quadraginta: duo illam coronant | quattuordecim candelabra lucentia tenent: alij dominam laudant in timpano | in cythara alij | *Opus in officiana Chronachia* arte et ingenio *Conradi Vangionis* sculptum et

Hand *Conradi Vangionis*, — zu deutsch *Konrad des Wormsers oder von Worms.*[1]) — Da aus Worms, dessen Archive 1689 verbrannten, keine Nachrichten über diesen merkwürdigen Künstler zu erwarten sind,[2]) ist es verlockend, an den einzigen überlieferten Träger dieses Namens zu denken. Es ist der Verfertiger der Grabmäler in Brou,[3]) jener von Dürer in seinem Tagebuche oft erwähnte Bildschnitzer Margaretens von Österreich,[4]) der sich unter rechtsgiltigen Aktenstücken »*Conrat Meit*« und auf dem Postament der wundervollen Alabasterstatuette der »Judith« im Bayrischen Nationalmuseum »*Conrat Meit von Worms*« nennt.[5])

Unter dieser Voraussetzung ist es möglich, dass Cranach selbst die zeitweilige Übersiedelung des Bildhauers nach Wittenberg vermittelte. Er weilte bekanntlich im Jahre 1508 mehrere Monate in den Niederlanden, wohl auch am Hofe der Regentin, deren achtjährigen Neffen, den späteren Kaiser Karl V, er malte. Gegen die vorübergehende Überlassung ihres Bildschnitzers an den ihr verwandten Kurfürsten hätte Margarete nach damaligem Brauche wohl nichts einwenden können.

Das Wittenberger Kunstwerk enthielt nach Scheurls Beschreibung ein Doppelbild[6]) der Maria: auf der einen Seite als Gottesmutter, die dem Kinde Trauben reicht — ein bei Cranach sehr beliebtes Motiv[7]) —, auf der anderen als Himmelskönigin mit Zepter und anbetendem Engel.[8]) Die Aufgabe muss auch statisch eine schwierige gewesen sein, da ihr gegen *vierzig* Engel »anhangen«.[9]) Das Material war wohl nur

---

pictorum opera ita suis locis deauratum existit ut preter spiritum parum deesse putes Ut qui mores hominum multorum viderunt et urbes | affirment longe lateque tam egregium non extare.

Regina celi tota pulchra | tota amabilis | facie oblonga, vultu sereno et delectabili | crinibus expansis | oculis demissis. Hinc puero uvis alludit | illinc ave angelus applaudit. Quam die in noctem vergente, clerici ordine circumstant, alta voce reverenter consalutantes . . .« — (s. auch Schuchardt, Bd. III S. 76).

[1]) *Vangiones*, der von dem Stamme der Vangionen auf ihren Vorort übertragene Name für *Worms*; s. H. Boos, »Quellen zur Geschichte der Stadt Worms«, 1886—1895, u. a. m.

[2]) Nach freundlicher Mitteilung des Herrn Stadtarchivars Professor Weckerling.

[3]) Näheres: A. Chavret, »Les Édifices de Brou«, Paris; Ph. Baux, »Histoire de l'Église de Brou«, Lyon 1854—1891; Jules Gauthier, »Conrad Meyt Et Les Sculpteurs de Brou« in »Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements«, 1898, S. 250ff.

[4]) Lange und Fuhse, S. 120. — »der gute Bildschnitzer mit Namen Meister Conrad, desgleichen ich kein gesehen hab . . .« — 121. 125 u. s. f. — Crowe und Cavalcaselle sind der Ansicht, dass Dürer den Meister Konrad schon früher in Deutschland gekannt haben müsse (»L'Ancienne Peinture Flamande«, II 315. — Ein Kontrakt von 1536 nennt ihn »dit l'Allemand« (Ed. Marchal, »La Sculpture et l'Orfèvrerie Belge«, Bruxelles 1895, S. 236ff.).

[5]) Siehe A. Pinchard »Archives des Sciences, Lettres et Beaux-Arts«, Gand 1860 . . .« t. 1, p. 118, 248; t. 2, p. 300.

[6]) Man denke an das Doppelbild eines »segnenden Christus« im Berliner Museum Nr. 298.

[7]) So im Heiligtumsbuche »der sybent gang zum V. Ein silbern Bildt der Jungfrowen Marie«, auf dem frühen Breslauer Dombilde, dem Holzschnitt »Kurfürst Friedrich verehrt die Madonna«, der »Vermählung der hl. Katharina« Budapest Nr. 133, dem Gemälde der Pinakothek Nr. 210.

[8]) Die Aufrichtung gerade dieses Bildwerkes der »Maria mit den Engeln« geschah vielleicht im Hinblick auf den besonders reichen Ablass der Schlosskirche, der sonst nur an die capella Santa Maria degli Angeli zu Assisi verliehen war, — s. Vorwort des Heiligtumbuches.

[9]) Sind dieselben etwa klein zu denken, so wie sie z. B. das Relief der *Geburt Christi* in der Taufkapelle des Wormser Domes umgeben, oder wie sie Cranach in den Gemälden

ein leichtes. An Holz ist dabei kaum zu denken; denn Scheurl spricht nicht von Bemalung, sondern nur von *Vergoldung an den erforderlichen Stellen.* Dies lässt auf eine leichte Steinart, Alabaster[1]) oder Kalkstein, schliefsen.

Nachdem das grofsartige Werk bereits 1511 dem Messkulte diente, verschwindet es spurlos aus der Schlosskirche.[2])

Da die Bildhauer damals vielfach nach »patronen« arbeiteten — bei Konrad Meit ist dies bezeugt[3]) — so ist nicht ausgeschlossen, dass Cranach für das Kunstwerk Entwürfe lieferte, von denen der dem Werkstattsbetriebe fremde Biograph nichts wusste. — Es ist dies schon deshalb möglich, weil der Maler in der That Vorlagen für Skulpturen gearbeitet hat, die wir demnach auch als Arbeiten seiner Werkstatt betrachten können.

Das Königliche Museum zu Berlin besitzt eine Gruppe, die einem *Gemälde Cranachs* ihre Entstehung verdankt. Die reizende unbemalte *Thonstatuette »Maria das Kind stillend«*, Nr. 369 der deutschen Originalskulpturen,[4]) ist bis ins kleinste Detail nach dem lange kaum beachteten Gemälde Meister Lukas gearbeitet, das sich im Grofsherzoglichen Museum zu Darmstadt befindet[5]) (Nr. 343, vergl. die Abbildungen). Höchst wahrscheinlich dürfte die Berliner Gruppe nur ein »patron« gewesen sein, dessen Ausführung in edlerem Material verloren oder verschollen ist. Sie nach dem Stande unseres heutigen Wissens Meister Konrad von Worms zuzuschreiben, wäre aus stilistischen Gründen zu gewagt.

So wenig wir hier einen ausführenden Künstler nennen können, so wenig ververmögen wir dies bei einer weiteren bildnerischen Schöpfung der Cranachschen Werkstatt aus jener Periode.[6]) Es ist dies der grofse *Altar der Johanniskirche in Neustadt*

---

der »Madonna auf der Mondsichel« (Lauban, Frankfurt a. M., Darmstadt) oder um das sächsische Wappen im Heiligtumsbuche darstellt? Sie würden dann Maria in ranken- oder wolkenartigem Ornament umgeben haben. Die Beschreibung deutet wohl auf gröfsere Engelsgestalten, die etwa um die Aureole angebracht waren, worauf auch das Scheurlsche »herent« hinzuweisen scheint.

[1]) Konrad Meit war ein hervorragender Alabasterarbeiter.

[2]) Vielleicht gab die reformatorische Bewegung gegen die Messe Anlass dazu. Bis 1524 weigerte sich Kurfürst Friedrich, den Messdienst in der Schlosskirche »an den von ihm errichteten Stätten« aufzuheben (s. J. Köstlin, »Martin Luther«, Berlin 1889, S. 562 ff., u. a. m.). Eine gänzliche Vernichtung des bedeutenden Werkes ist kaum anzunehmen und die Hoffnung nicht ausgeschlossen, bei einstiger endgültiger Feststellung des Konrad von Worms und seiner stilistischen Entwickelung vielleicht noch einzelne Teile aufzufinden.

[3]) Edcl. Marchal schliefst in seinem Werke, besonders in Hinblick auf Meit «Les imagiers faisaient d'abord les modèles des figures et monuments; *des praticiens expérimentés* étaient ensuite désignés pour les sculpter (s. auch Eméric David in »Histoire de la Sculpture Française«). Die Streitigkeiten Meits mit dem Entwerfer der Grabmäler von Brou, dem mächtigen Baumeister van Boghen, ebenso der Stil der Werke zeigt, dass Meit sich durchaus nicht blind an die Visierungen band.

[4]) Dasselbe Motiv auf dem Cranachschen Holzschnitt »Die Ruhe auf der Flucht« von 1509 (L. 24, Sch. 7).

[5]) Es ist stilistisch um das Jahr 1510 zu setzen (s. auch Kat. d. Dresd. Cr.-Ausst. Nr. 138).

[6]) In nächster Beziehung zu Cranachs Atelier stand der *Strafsburger Bildhauer Simphorian Reinhart.* Dafür zeugt nicht nur, dass mitten unter den Lobgedichten auf Cranach, die der Scheurlschen Epistel »Ad Lucam Chronū Ducalem Saxonie Pictorē« (Scheurl, »Oratio attingens litterarum« prestantiam 1509) folgen, ein solches auf ihn steht, in dem er mit Phidias u. s. w. verglichen wird (»Otho Beckman Wartbergensis Simporiano Reinhardt Argen-

an der Orla, der dank der Auffindung seiner Rechnungen durch Herrn W. Gillsch für die Jahre zwischen 1511—1513 gesichert ist. Mit Recht tritt P. Lehfeldt in den »Bau- und Kunstdenkmälern Thüringens« dafür ein, dass der gesamte Altar der



Lukas Cranach d. Ä.
Madonna
Im G. Museum zu Darmstadt

tino Sculptori nostra tempestate celeberrimo optimaß«), sondern auch dass ein von ihm gedrucktes Werk mit Holzschnitten nach Cranachs Zeichnungen versehen ist (Ein ser andechtig Cristenlich Buchlein aus hailigẽ schriften ... von Adam von Fulda ..... Getruckt zu Wittenburgk in der Churfürstlichẽ stat durch Simphorian Reinhart. Anno dm̃i Tausent funffhundert unnd im zwelfften jar.). 1527 ist er als Drucker in Wittenberg unter einer Schrift



DEUTSCHER MEISTER DES XVI JAHRHUNDERTS

MADONNA

THONSTATUETTE IN DEN K. MUSEEN ZU BERLIN

Werkstatt Cranachs entstammt.[1]) Er besteht aus drei Hauptteilen, dem Untersatze mit seitlich breit ausladenden Konsolen, dem Mittelschrein mit geschnitzten Figuren, zwei beweglichen und zwei festeingefügten Flügeln, neben denen auf den Konsolen rechts St. Florian mit dem Löscheimer, links St. Georg auf dem Drachen stehen, und einem spätgotischen Aufsatz, dessen zierlicher Figurenschmuck mit demjenigen des Mittelteiles stilistisch nicht verwandt ist.[2]) Obgleich die Bildwerke ebenso wie die Gemälde nur minderwertige Arbeit der Werkstatt sind, müssen sie nach Skizzen Cranachs angefertigt sein. Dies zeigt der Vergleich mit dem auch zeitlich nahestehenden Heiligtumsbuche, dessen Holzschnitte weniger genaue Abbildungen der betreffenden Gegenstände als freie Skizzen Cranachs scheinen. Hält man die bezüglichen Jünger mit denen in Neustadt zusammen, so ergiebt sich eine teilweise bis ins kleinste gehende Familienähnlichkeit.[3]) Die aufsergewöhnliche geistige Lebhaftigkeit und Bewegungsenergie, die der Maler seinen Aposteln verleiht, hat der handwerkliche Bildschnitzer nicht erreicht; er giebt ihnen aufserdem etwas längere, schmalere Proportionen. In der Mitte steht der *Täufer*, links Simon, rechts Judas, alle drei mit den üblichen Attributen.[4])

Die Bildwerke auf den Konsolen entsprechen in Auffassung und Durchführung den drei Mittelfiguren, nur tragen sie im Gegensatz zu der traditionellen Gewandung derselben *Zeittracht* und runde Bärte im Modegeschmack.[5]) Nach einer Überlieferung sollen sie Brüder darstellen. In der That; denn *Florian* trägt die Züge *Johann des Beständigen*, wie eine alte Tradition immer behauptete, und *Georg* die *Friedrichs des Weisen*.[6]) Die Kopfform des letzteren, die vortretende Mund- und Kinnpartie, die grofsen dunklen Augen, der kurze Rundbart, kurz alle jene Charakteristika, die uns durch Cranachs Arbeiten bekannt sind, finden sich, allerdings ohne geistige Belebung, hier wieder. Da die Fürsten öfter in Neustadt a. d. O. weilten, wie ihre Erlässe

---

Melanchthons genannt (s. Repertor. Bd. 17, die vorerwähnte Arbeit des Professor Bauch). Die bis ins kleinste gehende Übereinstimmung der Lettern beweist, dass Reinhart durchaus als Drucker des Heiligtumsbuches von 1509/10 zu betrachten ist. Dies von besonderem Interesse, weil wir später wiederum von einem *Bildhauer* hören, der auch als *Drucker* in der Cranachschen Werkstatt arbeitet.

[1]) Siehe »Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens« Bd. I3 S. 79 f.; ferner Woltmann und Woermann, »Geschichte der Malerei«, 1882, Bd. II, S. 419.

[2]) Das mir vorliegende Abbildungsmaterial gestattet kein sicheres Urteil; doch scheint eine stilistische Verwandtschaft, besonders der Neustädter Katharina und der Berliner Madonna wohl möglich.

[3]) Während Johannes mit der Rechten auf das Lamm auf seinem linken Arme weist, streckt er diesen im Heiligtumsbuche (zum 2: Ein silbern Bild des heiligen Johanns des Täufers) aus; Judas hält den Kopf, den er im Holzschnitt (Der 6. gang zum V. Ein silbern Bildt sant Jude) mehr nach vorn wendet, fast im Profil; am abweichendsten ist Simon, dessen Gewand zwar genau das eigenartig geknitterte des Holzschnittes (Der 6. gang zum IV. Ein silbern Bild sant Simonis) wiederholt, der aber in Kopf und Stellung der Hände verändert ist.

[4]) Dieselben Apostel sind auf den feststehenden Flügeln gemalt.

[5]) Professor Lehfeldt hebt dies in der schon erwähnten Beschreibung ebenfalls hervor, giebt dort auch unter Nachweis der übrigen litterarischen Quellen die an die Figuren knüpfenden Volkssagen.

[6]) Die äufsere Ähnlichkeit beider Herzöge war den Zeitgenossen wohlbekannt. Beide Fürsten sind ebenfalls in den Gemälden des Altars auf dem rechten Innenflügel unter den Zuschauern bei der Enthauptung des Täufers wiederholt.

zeigen, ist anzunehmen, dass der Bildschnitzer ihre Erlaubnis zu seiner Ausführung hatte oder voraussetzte.[1])

An diese beglaubigten Werke der Cranachschen Bildhauerwerkstatt sei es gestattet, trotz fehlender Dokumente zwei weitere *Portraitfiguren derselben Fürsten* anzureihen, die in Stil und Auffassung völlig »cranachisch« sind, nach der Tracht und dem Alter der Dargestellten etwa in demselben Zeitraume entstanden sein müssen.[2])

Diese noch heute in der Schlosskirche erhaltenen Alabasterstatuen (vergl. die Abb.) sind bemalt[3]) und zeigen die Fürsten als Stifter »in genua procumbentis manibus ad orandum complicatis«,[4]) *in derselben Stellung und Haltung, wie sie Cranach bis 1518 meines Wissens sechsmal auf größeren Altären verewigt hat*, davon zweimal in der



Johann der Beständige
Alabasterfigur in der Schlosskirche zu Wittenberg



Friedrich der Weise
Alabasterfigur in der Schlosskirche zu Wittenberg

[1]) Auf dem frühen Bildchen Nr. 537 des Wallraf-Richarts-Museums zu Köln sind die fürstlichen Brüder als Alphäus und Zebedeus in einer Sippendarstellung gemalt.

[2]) Handschuhe, wie sie die Standbilder zeigen, gehören in den zwanziger Jahren zur Hoftracht; s. die Bilder Cranachs »David und Bathseba« von 1525 Berlin, Königl. Museum Nr. 567 *B*, Bildnis der Sibylla von Cleve (?) von 1526 Petersburg Ermitage Nr. 464 u. s. w., ferner das Vischersche Epitaph Friedrich des Weisen in der Wittenberger Schlosskirche, das 1527 vollendet war.

[3]) Die ursprüngliche Bemalung hat wohl besonders bei dem Brande der Schlosskirche, 1760, gelitten. Die Mäntel sind jetzt grünlichblau, waren zur Zeit aber »aurei coloris« (der Friedrichs) und »punicei argenteique coloris« (der Johanns) (Mentzius S. 34 und 37. 38).

[4]) Vergl. Balthasar Mentzius, »Syntagma Epigraphorum quae Witebergae conspiciuntur«, Magdeburg 1604, liber primus; s. auch Andreas Sennert, »Athenae itemque Inscript. Wittebergense«, Wittenberg 1655—1678; G. Fabricius, »Saxonia illustrata«, Lipsiae 1601—1606; J. Meisner, »Jubilaeum Wittebergense sambt Anhang von der Schlosskirchen«, Wittenberg 1668, S. 218; M. Faber, »Kurtzgefasste historische Nachrichten von der Schloss ... kirchen zu Wittenberg

Schlosskirche »ad orandum in genua procumbentis« (Mentzius, a. a. O.).[1] Da beide bereits auf den Münzen und Medaillen von 1522 in veränderter Haar- und Barttracht und mit der Klappmütze erscheinen, so wäre dieses Jahr der Terminus ante quem.[2])

Für rein dekorative Arbeiten, die aus Cranachs Werkstatt hervorgingen, ist das prachtvolle spätgotische Ornamentwerk des Johannesaltars in Neustadt ein gutes Beispiel, es muss ferner die lavierte Federzeichnung Cranachs zu einem Wandelaltar im Berliner K. Kupferstichkabinet (Nr. 387) herangezogen werden, auf der der Künstler die *ornamentale Schnitzarbeit* der Predellenfüllungen, Konsolen und Bekrönung mit gröfster Genauigkeit vorgezeichnet hat, und ein Rechnungsvermerk vom »Ostermarkt 1516«, nach dem er u. a. »fünff gulden für einen Heylthumbskasten« erhält.[3])

Der Prachtbau des *Schlosses Hartenfels* bei *Torgau*,[4]) den Johann Friedrich der Grofsmütige von 1533—1544 aufführen liefs, und den Karl der Fünfte 1547 eine »wahrhaft kaiserliche Burg« nannte, rief eine erneute Thätigkeit der Cranachschen Bildhauerwerkstatt hervor, die sich nach zeitlichen Notizen von 1537—1547 verfolgen lässt. Diese beziehen sich auf eine Anzahl von Standbildern, von denen drei für Torgau bestimmt waren.

In den Torgauer Schlossbaurechnungen vom Jahre 1538[5]) heifst es, dass 1537 »*Meister Lucas die zwen wepner*« — d. i. »Gewappnete«,[6]) weiterhin auch »kurisser« genannt — zu Schiff nach *Torgau* sendet. Ihr Schöpfer, namens *Meister Oswalt*,

Wittenberg 1717, S. 112; — von neueren Schriftstellern u. v. a. J. G. Schadow, »Wittenbergs und seine Denkmäler der Bildnerei, Baukunst und Malerei«, Wittenberg 1825, S. 115; Stier, »Die Schlosskirche zu Wittenberg«, Wittenberg 1860, S. 8.

[1]) In der Schlosskirche auf den Flügeln des *Hauptaltares* und dem der *hl. Sippe* (1760 verbrannt), auf einem *Altare der Burg Coldiz* (s. Professor F. Köhler, »Geschichte der Burg Coldiz«), auf dem *Wörlitzer* Triptychon, den Ausschnitten eines Altars auf der Veste Koburg und dem Zwickauer Altare von 1518. Einzeldarstellungen Friedrichs in gleicher Stellung auf dem Gemälde der Samml. Schaefer, Darmstadt (auch nur ein Flügel?; s. hierzu Kat. d. Dresd. Cr.-Ausst. Nr. 127, 100), auf den Holzschnitten L. 34, Sch. 97 und L. 57, Sch. 4 u. s. w.

[2]) Nachdem der Kurfürst schon 1517 auf seine Münzen den Spruch »Crux Christi Nostra Salus« hatte setzen lassen, erscheint die spätere Errichtung von Figuren in Ritterrüstung in der Kirche, auch in Anbetracht der Ansichten Luthers darüber, immerhin zweifelhaft; dabei muss allerdings bemerkt werden, dass der Fürst noch 1519 Reliquien für die Schlosskirche sammeln lässt. Mentzius schreibt über die Wappentafel und das Vischersche Erzmonument des Kurfürsten Johann: »Hanc tabulum et statuam ... Johannes Fridericus ...... patri fidelissimo .... posuit«. Meisner im Anhang zu seinem »Jubilaeum Wittebergense ..« kopiert zwar die Schilderungen des Mentzius nahezu wörtlich, setzt aber hinter statuam noch das Wort »monumentum« für die Alabasterfigur Johanns, so dass diese als von Johann Friedrich seinem Vater errichtet erscheint, d. h. frühestens 1532. Alle folgenden Biographen der Schlosskirche haben den Irrtum von Meisner übernommen. Mentzius sagt nichts über die Entstehung des Bildwerkes, das selbstverständlich mit dem Gegenbilde zusammen gearbeitet wurde.

[3]) C. Gurlitt, »Archivalische Forschungen« Bd. II unter »Lukas Cranach«.

[4]) J. Ch. Bürger, »Schloss Hartenfels«, Torgau 1844; F. J. Grulich, »Denkwürdigkeiten von Torgau«, Dessau 1839; W. Lübcke, »Geschichte der Renaissance in Deutschland«, Bd. II; Abb. in Ortwein, »Deutsche Renaissance«, Bd. VI. VII; Fritsch, »Denkmäler der deutschen Renaissance«, Zürich, Bd. IV; u. a. m.

[5]) Im Ernestinischen Gesamtarchiv, Weimar, im Anhang abgedruckt bei Schuchardt, Bd. III S. 265—289, hier wichtig 280—282 und 269.

[6]) Magdeburger Chronik, 161, 29 »unde was geworden eyn armiger, dat ys eyn *wepener* efte wapendreger«.

der sie in 33 Wochen *geschnitten* hat,[1]) *arbeitet als Gehilfe schon früher in Cranachs Werkstatt.*[2]) — Nachdem er »noch mehr an kureser gearbeit«,[3]) wird »*Meister Lucas heraufgefurt do er die kuresser setzt*«. Unter den Notizen über ihre Ausschmückung ist eine »1 fl. 17 gl. für die zwo ketten zu den zwen kurissern *am Wendelstein* . . .«. Damit erfahren wir den Ort ihrer Aufstellung, und *an diesem Wendelstein* — genauer: an den seitlichen Aufgängen desselben — *stehen die Figuren noch heute.*[4]) Die stilistische und trachtliche Übereinstimmung mit dem anderen, noch erhaltenen Werke sowie dem Holzschnitt der Cranachschen Werkstatt von 1547, »Johann Friedrich der Grofsmütige« in ganzer Figur,[5]) bezeugen dies zur Genüge.

Es sind zwei überlebensgrofse Steinfiguren von Landsknechten, die »auf Wache« stehen, indem sie mit einer Hand den Schild auf den Boden stützen, mit der anderen den aufgestellten Speer umfassen. Sie tragen kleine Baretts mit seitlicher kleiner Feder und Panzer, deren Schwebescheiben ein sternförmiges Ornament mit spitzem Buckel in der Mitte haben und zwischen denen — bei dem rechts stehenden — »zwo ketten« hängen. Die Bewaffnung bildet ein gewaltiges Schlachtschwert links und ein kurzes, dolchartiges Stofsschwert rechts. — Der Reisige rechts ist als junger Mann mit Schnurrbart, der links stehende als kräftiger Mann mit kurzgestutztem Vollbart gebildet. Ausgezeichnet beobachtet sind die Hunde zu ihren Füfsen, der rechte ruhig hingestreckt, der linke horchend halb aufgerichtet.[6])

Aufs nächste den kurissern verwandt ist das Bildwerk des sogenannten »*Fahnenritters*«, *das sich noch heute im Hofe des ehemaligen Cranachhauses,* der jetzigen Apotheke, *befindet.* Balthasar Mentzius erwähnt es in seinem »Stammbuch« von 1598, Bg. M. V.[7]) als »in *Lukas Malers Hoff* in einem Winkel bis uff diesen Tag *unver-*

[1]) »49 gulden 10 gl. 6 ₰. *Meister Oswalden zu schneiden von den zweien kuressern* 33 wochen *Ihn* ein 1 wochen 1 fl. und 1/2 fl. die woch In (ihm) die kost . . . . «

[2]) Unter 1536 »16 gulden vor 700 Rosen (Rosetten für die Decken, später vergoldet) und Flammen zu *drucken* zu Wittenberg — häufige Bezeichnung für Cranachs Atelier — von *Oswald schnitzer* uff papir« — Schnitzer hier die übliche Bezeichnung für Bildschnitzer, s. Dürer, »Tagebuch der niederländischen Reise«, Juni 1521: »Auch hab ich mich der Kohln conterfet . . .« Meister *Conrad schnitzer* (Konrad Meit). Oswald ist also auch als Drucker bei Cranach thätig (vergl. hierzu S. 279 Anm.: Simphorian Reinhart).

[3]) Vorher: »Meister Oswald hat sie sollen setzen, so sind sie nicht fertig gewesen«.

[4]) Der Wendelstein oder Schneckenturm ist jener herrliche, von 1533—1535 erbaute Treppenturm, von dem Friedrich der Grofse sagte: »Wenn ich mir den in die Tasche stecken könnte, würde ich ihn mitnehmen«.

[5]) Siehe Heller, »Lucas Cranachs Leben und Werke«, Nürnberg 1854, S. 239 Nr. 613.

[6]) Man erinnere sich hierbei des Rufes, den Cranach als Tiermaler genoss, u. a. der prächtigen Hunde auf den Portraits Heinrichs des Frommen und seiner Gemahlin von 1514 Dresden, Histor. Museum).

[7]) »Stammbuch Dorinnen vermeldet wird, wie das Königreich zu Sachsen ein Hertzogthumb geworden . . . . «, Wittenberg 1598 (Schuchardt III, S. 76). — Mentzius meint, man habe dem Maler die Statue zum Bemalen ins Haus gebracht. Der Widerspruch, dass dies bereits ihre völlige Vollendung voraussetzt, während er sie nachher als »unverfertigt« bezeichnet — wie sie es auch ist —, stört ihn nicht. Übrigens ist es verständlich, warum er sich das Vorkommen einer Statue in dem Hause des Malers solcherart erklärt; denn dessen Werkstatt war seit fast fünfzig Jahren aufgelöst und die letzten seiner direkten Nachkommen seit längerer Zeit verstorben (Anna Cranach, Witwe des Apothekers Pfreund im Cranachhause, gest. 1571, 30. Juni [Mentzius, Syntagma Epigraphorum . . . liber III, p. 45]; Lukas Cranach der Jüngere, gest. 1586, 25. Januar [Titzlaff, »Begräbnisstätten Wittenbergs«, Wittenberg 1896]).

fertigt liegen blieben«. Er erzählt, man habe es »*Johann Friedrich* in die Festung — Wittenberg — setzen wollen«. Für eine vornehme Person zeugt die reichere Ausstattung der einzelnen Bekleidungsstücke, die im ganzen denen der »kurisser« entsprechen. — Die Arbeit ist in sehr starkem Hochrelief ausgeführt und, wie die Fahne und die gepanzerten Hände zeigen, an denen je sieben Fingerabteilungen sind, in der That »unverfertigt« geblieben. Der Teil von den Knieen abwärts fehlt.[1]

Der Ritter wendet sich leicht nach links, hatte das rechte Bein vorgesetzt und hält in der rechten Hand die Fahnenstange, deren Tuch sich hinter ihm ausbreitet, während er die Linke an den Griff des Schwertes legt, dessen Klinge abgebrochen ist. An der rechten Seite hängt das kurze Stofsschwert. Das Barett mit dem seitlichen Federtuff, die Panzerstücke, das reichere Ornament der Schwebescheiben, die Parierstange sind sehr kostbar. — Die technische Ausführung war eine vorzügliche;[2] über den Stil ist das Urteil in Anbetracht des jetzigen Zustandes, durch den gerade das wichtige Motiv des Stehens, die feinere Behandlung der Gesichtszüge, die von ungeschickter Hand ausgebessert wurden, fast verloren sind, schwierig. Immerhin spricht die ruhige Gelassenheit der Stellung und — dies noch zu erkennen — des Antlitzes, auch die Behandlung des Ohres mit der starken, henkelförmigen Ausbiegung des Randes für Cranachs Art.

Wenn hier über die Persönlichkeit Zweifel herrscht, so bringen Notizen aus den Jahren 1545 und 1547 *zwei bestimmt bezeichnete Portraitfiguren des Kurfürsten Johann Friedrich* mit Cranachs Werkstatt in Verbindung, von denen die erste untergegangen, die zweite meines Wissens verschollen ist. — Am 17. Juli 1545 berichtet Luther seinem Freunde Amsdorf,[3] dass eine *hölzerne Statue* des Fürsten in Torgau, *die er im Hause Lukas' sah, bevor sie gemalt wurde,* so schwach gesetzt war, dass sie nun vom Winde umgestürzt sei.

Über die andere meldet ein kurzer Vermerk in den Michaelisrechnungen vom Jahre 1547, dass das steinerne »biltnus« des Kurfürsten aus der Schlosskirche in »Lucas malers haus« geschickt wird.[4] Dieses Bildwerk dürfte in keinem Falle für die Kirche bestimmt gewesen sein, da keinerlei Nachrichten über ein derartiges Werk vorliegen, die Errichtung eines solchen bei Lebzeiten auch der religiösen Auffassung des Kurfürsten nicht entsprochen haben würde. Da ein solches aber *nach* dem Kriege aus der Schlosskirche entfernt und in Lukas' Haus gebracht wird, war es wohl nur interimistisch dorthin geschafft, weil es bei Eroberung der Stadt dem Hause Cranachs hätte verhängnisvoll werden können; vielleicht gehörte es, wie Schuchardt meint, zu den dem Meister anvertrauten Kunstwerken des kurfürstlichen Hauses.

Nur auf Grund stilkritischer Vergleichung seien hier noch einige Skulpturen für die Wittenberger Bildhauer in Anspruch genommen, so die *Friese mit Kampfscenen* und die darüber befindlichen Medaillons mit der Darstellung der *Judith* und der *Lukrezia* an dem sogenannten »*schönen Erker*« des Torgauer Schlosses. Für die

[1]) Jetzt in einem turmartigen Anbau im Hofe eingemauert und durch ein Gitter geschützt.

[2]) Dies noch in der Abbildung bei J. G. Schadow, »Wittenberg und seine Denkmäler ...«, S. 118, Tab. N, besser zu erkennen als vor dem stark mitgenommenen Original.

[3]) Nicht an Spalatin, wie Schuchardt schreibt. Die Stelle lautet: » ... Deinde statua illa principis Torgae posita lignae est. Vidi eam in *Domo Lucae* antequam pingeretur. Nec mirum est, *jam cecidisse*. Mirum est, eam stetisse tam diu. Casuram esse prope diem, omnes dicebant, etiam sine vento per se ipsam, ita posita fuit debiliter. Transeant ista« (De Wette, Berlin 1828, Teil V, S. 1545).

[4]) Schuchardt I, 192.

Kämpfenden bietet z. B. das Gemälde im Grofsherzoglichen Museum zu Weimar »*Wirkung der Eifersucht*« von 1527 (Nr. 10, Abb. im Kat. d. Dresd. Cr.-Ausst. Nr. 40) eine verwandte Darstellung. Hier wie dort nackte Männer in allen möglichen Stellungen des Kampfes, bei denen aber das Zuschlagen und Anpacken nicht recht überzeugt, weil das Spiel der Muskeln und Gelenke zu wenig betont ist, dieselbe echt Cranachsche, auffallend schmalhüftige Bildung der Gestalten, dieselben têtes carrées mit den kurzen Bärten. — Mit der Lukrezia in Torgau könnte man das Gemälde, das jetzt im Besitze des Herrn Schlosshauptmann von Cranach auf der Wartburg ist,[1]) vergleichen. Die eigenartige Anordnung, wie hier der Mantel den Oberkörper frei lässt und von der Hand im Bogen zusammengerafft wird, findet sich auf beiden Werken.[2])

Zum Schlusse sei eine in *Wittenberg, bei Lebzeiten des Reformators geschaffene Büste Luthers* genannt, auf die ich durch gütige Mitteilung des Herrn Kgl. Bibliothekars Dr. Johannes Luther zu Berlin hingewiesen wurde. Sie gehörte Paul, dem Sohne des Reformators, und wird von dessen Kindern in einem Briefe vom 23. May ao. (15)94 dem Administrator von Magdeburg, Johann Friedrich von Brandenburg, zum Kaufe angeboten.[3]) Die betreffende Stelle heifst: »Was auch die Antiquiteten nehmlich die zwo wahrhafften Contrafacturen unseres lieben *Grosvattern*, inmassen den *Alabasterkopf* anlanget, können für E. F. G. wir unterthänigst mit Wahrheit bezeigen, das unser lieber Vatter seliger Ermeltes Alabaster Kunststück in der *Erbteilung* umb 300 Fl. willig .. angenommen, dieweil *ein fürnehmer und berühmter Künstler, welcher bey lebzeit unsers lieben Grossvattern* seligen *der Oerter gewesen*, gantzer sieben Jahr daran mit grossem Fleiss gearbeitet, ehe ehr solches Contrafay eigentlich treffen können«. Dass sich der berühmte Bildhauer die sieben Jahre in Wittenberg aufhielt, ist ohne weiteres sicher, wahrscheinlich aber auch, dass Cranach als einziger Künstler, der Luther bis dahin nach dem Leben verewigt hatte, ihm mindestens beratend zur Seite stand.

Das Jahr 1547, in dem nach der Schlacht bei Mühlberg das Verhängnis über Wittenberg und seinen kunstliebenden Herrscher hereinbrach, beendet auch die Blüte der Cranachschen Werkstätten. Mit dem Wegzuge des kurfürstlichen Hauses nach Weimar, der Einverleibung in Sachsen-Meifsen, sinkt die bis dahin berühmteste Universität und stärkste Festung Deutschlands zu einer unbedeutenden Provinzstadt herab. Wenige Jahre später verlässt sie auch Meister Lukas, um die Gefangenschaft seines Kurfürsten zu teilen. Die Anstrengungen Friedrichs des Weisen und seiner Nachfolger, Wittenberg zu heben, waren damit auch in künstlerischer Beziehung endgültig gescheitert.

[1]) Katalog der Dresdener Cranach-Ausstellung Nr. 19.

[2]) Die antik gekleideten, übertrieben bewegten Putten mit den Leidenswerkzeugen Christi, die einen rundbogigen Fries um das Kirchenportal füllen, haben keine Verwandtschaft mit Cranach und könnten eher von dem Altare der Adolf Dawher beeinflusst sein. Auch das Relief der »Beweinung« ist von dem Wittenberger Meister unabhängig. Beide sind 1544 datiert.

[3]) Abgedruckt von J. C. C. Ölrich in dem »Entwurf einer Geschichte der Königlichen Bibliothek zu Berlin«, Berlin 1752, S. 33 ff.

Gedruckt in der Reichsdruckerei.